الجمهورية العربية المتحدة
الثقافة والإرشاد القومي

عباس العقاد

ناقدًا

تأليف
عبد الحي دياب

الناشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة
١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
lisanerab.com
رابط بديل

عباس العقاد

ناقدًا

تأليف

عبد الحيّ دياب

دار
الشعب
٩٢ شارع قصر العيني بالقاهرة
تليفون ٣١٨١٠

مَكْتَبَةُ
لِسَانِ العَرَبِ
رابط بديل
lisanerab.com
أ. علاء الدين شوقى
www.lisanarb.com
twitter
مكتبة لسان العرب
facebook
مكتبة لسان العرب
instagram
مكتبة لسان العرب

الإهـــداء

إلى روح أخى

أخى عبد الحكم :

قضيت عمرك الطاهر تعمل على راحتنا ، وقبل أن نرد اليك الجميل فارقتنا على غير موعد ، وحرمنى القدر من لقائك حيا ، قبل أن تنتقل من عالم الدثور والفناء الى عالم المثل والدوام .

أخى :

لقد كنت مصباحا مشرقا أستضىء به — حينما أعود الى قريتنا — ثم اختنق ..

وكنت زهرة أشم أريجها وهى زاهية متألقة ، ثم ذبلت وصوّحت . وكنت أرى نفسى فيك جسما وروحا وسلوكا وأخلاقا ، ولذا فقد زادنى فقدك فقدا ، وأورثنى فراقك سأما وعللا .

أخى عبد الحكم :

لا يوجد أحد حقيق بأن يُهدى اليه الكتاب سواك ، لأن صاحبه مدين لك دينا ينوء بعبئه حتى نلتقى فى عليّين .

فالى روحك الطاهرة فى جنّة الخلد أهدى هذا الكتاب وفاء لما منحتنيه من اخلاص وحب وصفاء ..

أخوك : **عبد الحى**

قدمت هذه الرسالة الى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، ونوقشت فى ١٩ من يولية سنة ١٩٦٤ أمام لجنة مكونة من :

الأستاذ الدكتور محمـــد غنيمى هلال المشرف على الرسالة رئيسا

الأستاذ الدكتور محمد مندور عضوا

الأستاذ الدكتور شوقى ضيف عضوا

ونال صاحب الرسالة درجة الماجستير فى اللغـــة العربية وآدابها « فرع النقد الأدبى والبلاغة » بتقدير ممتاز .

تقديم
الدكتور محمد غنيمي هلال

هذه أولى الرسائل الجامعية فى دراسة الأستاذ عباس العقاد ، نقده وأثره ولن تكون الأخيرة . فما أجدر الجامعات العربية بموالاة البحث فى تراث العقاد الضخم من فلسفة ونقد وبحوث وشعر ، وما أجدر شخصية الفقيد العظيم ذاتها من حيث هى سيرة فذة ، وشعلة رائدة فى مجالات الفكر والسياسة والخلق ، فضلا عما أغنت به التراث العربى فى النتاج الفنى والفكرى .

فهذه الرسالة إذن ، بداية مرحلة فى طريق دراسى طويل ، ومن ثم أهميتها وخصائصها التى كان لابد أن تتسم بوصفها بداية الطريق .

فأهميتها البالغة فى نظرى أنها أول رسالة فى جامعاتنا العربية تتناول بالبحث ناقداً رائداً ، انفرد دون أقرانه بأن له فلسفة فى النقد الأدبى متكاملة وافية الأبعاد تربط الأدب بذات الكاتب ، كما تربط الأدب بنزعة إنسانية عميقة ، وبفلسفة فنية أعمق . وهذه سمات خطيرة الشأن يعوزها تاريخ نقدنا العربى القديم كله ، ويبدأ بها تاريخ نقدنا الأدبى الحديث ، وقد خطا فيه الفقيد العظيم خطوات سبق بها الجامعات العربية جميعاً حين دعا إليها ، بل لم تكن معالمها واضحة لدى أقران العقاد الجامعيين فى جيله ، ولانبالغ فى شىء إذا قلنا إن الآفاق الرحيبة العميقة فى نقدنا الأدبى الحديث قد بدأها الأستاذ العقاد ورادها وفتح مجالاتها ، وجلاها جلاء علمياً موضوعياً دعمه بحمياً ذاتية تضفى عليها صبغة الدعوة الحاسمة المشبوبة التى تريد للعقول والمشاعر الفنية أن تتجه وجهة جديدة كل الجدة تتلافى بها تخلف أدبنا ونقدنا عن الركب الإنسانى قروناً طويلة ، لنصله بالفكر والفن العالمين .

فالمؤلف يشق طريقاً جديداً صعب المراس ، أو كما يقولون : يسير فى غابة عذراء . وقد ساعده فى ذلك أنه كان من الملازمين الأوفياء لفقيد الفكر والعروبة ، وأنه لذلك كان يوالى لذلك الاطلاع على ماينتج الأستاذ العقاد منذ سنين .

على أن إجادة البحث لا تتوقف على ذلك فحسب ، ولا تقف عند هذه الحدود فلا بد من القدرة على الاستيعاب ، والصبر على تتبع هذا النتاج الخصب المديد ، ثم محاولة ردكل ذلك إلى مصدره الخالق من شخصية صاحبه ثم إلى منابعه الفسيحة من الآفاق العالمية ، ولابد كذلك من اللجوء إلى التركيب للقضايا العامة من آلاف الجزئيات التى تتكون منها وتدعمها فى نتاج العقاد الأدبى من شعر ونثر . وهاتان العمليتان من تحليل وتركيب من أشق ما يواجه الطالب الجامعى ، أول عهده بالبحوث الطويلة، وبخاصة فى موضوع متشعب ممتد عميق جديد لا تنتهى متاهاته ، تتعقد صلاته بتراثنا وبالتراث العالمى ، وبنهضتنا الحديثة فى وقت معاً .

وعلى قدرجدة البحث وجديته ، ينبغى أن ننظر فى هذا الكتاب ، لنرى فيه محاولات دائبة صبورة للتغلب على عقبات ، وللكشف عن مجالات ، ولجلاء حقائق فى النقد وفلسفته كانت لها آثار بالغة المدى فى نهضتنا الأدبية والفكرية ، امتدت حتى اليوم ، سواء بالأثر المباشر فى التوجيه والريادة أو بالأثر غير المباشر فى التفاعل الإيجابى الخصب الذى يثمر بالخلاف النزيه الحر ، أكثر مما يثمر بالاستسلام والتبع . وآية الخصوبة فى الأفكار أن تزلزل العقول وتهزها لتتمخض عن قدرات جـــديدة . وهكذا كانت آراء الأستاذ العقاد ونظرياته . وقد حاول المؤلف أن يعرضها فى ضـــوء التراث ، والعصر ، وشخصية صاحبها . وهذه المحاولة ناجحة مثمرة ، برغم أنها الأولى ، وأنها تصطدم بثنايا فى شعاب سيرها لابد أن نضعها فى حسابنا لنقدرها دون مبالغة ودون تفريط .

محمد غنيمى هلال

مقدمة المؤلف

لاشك فى أن لنهضتنا الحاضرة ، ووعينا القومى أثراً بالغاً فى ازدهار الدراسات الإنسانية ، من فكرية واجتماعية وأدبية ونفسية ، إذ أفاد الدارسون من التيارات الفكرية والأدبية العالمية منذ توثقت صلتهم بالبلاد الأوربية ووقفوا على تلكم التيارات فى لغاتها أو مترجمة إلى اللغات الغربية التى أجادها كثيرون من دارسينا .

ولقد شغل النقد الأدبى حيزاً واسعاً فى دائرة الدراسات الإنسانية ، فحاول النقاد وضع نظريات جديدة فى دراساتهم لحقائق الأدب وفنونه الشعرية والنثرية التى تهدف إلى دعم الوعى النقدى بإقامته على أساس نظرى وعملى معاً شأنه فى ذلك شأن النقد فى الآداب الكبرى العالمية ، الذى لا يقتصر اعتماده على الذوق والتأثرات الشخصية فحسب ، بل يعتمد كذلك على القيم الجمالية والأسس النظرية التى صار بها النقد الأدبى علماً من العلوم الإنسانية والأدبية .

ومن الجلى أن نهضتنا الحاضرة فى ميدان النقد الأدبى ، ليست وليدة الظروف الراهنة فحسب ، بل قامت أيضاً أول ما قامت على عاتق الرواد الأوائل الذين امتاحوا من النقد الأدبى الأوربى قيماً نقدية ليحطموا بوساطتها تلكم القيم الصدئة البالية فى نقدنا العربى الموروث ، أو يعملوا على إضعافها فى نفوس الذين يدينون بها .

ومن هنا تاقت نفسى إلى البحث عن جهود هؤلاء الرواد فى هـذا المضمار ، ليتسنى لنا معرفة القيم النقدية التى غذوا بها نقدنا العربى والجهود التى بذلوها فى هذا السبيل .

على أن جهود هؤلاء الرواد لا تفى بها دراسة واحدة ، ولذا فقد كان من الطبيعى أن أقتصر على واحد منهم ، لأتخذ محاولاته النقدية وقيمه التى نستخلصها من خلال هذه المحاولات ، موضوعاً لبحثى فى ميدان الدراسات النقدية .

ولما كنت قد ارتبطت بالأستاذ عباس محمود العقاد برباط وثيق ، تمثّل فى التلمذة فى الأدب والفكر أكثر من عشر سنين ، كان لابد أن تكون محاولاته النقدية موضوع بحثى ، ولاسيما أننى قدا ستوعبت جميع محاولاته النقدية المدونة فى كتبه ومقالاته التى نشرت ولم تضم فى كتبه ، والمحاولات التى سمعتها منه مشافهة فى ندواته التى كنت أرتادها كل أسبوع ، وفى مقابلاتى معه ... استوعبت هذه المحاولات قراءة ودراسة ، ومن ثم أعانتنى تلك العلاقة وهاته القراءة وهذه الدراسة على استخلاص قيم ومبادئ نقدية كانت مثار إعجابى .

والدارس لنقد العقاد يجد أن معظمه قد انصب على الشعر باعتباره آصل أجناس الأدب العربى وأعرقها ، كما أنه استأثر بالنصيب الأوفى من النقد الأدبى القديم ، ومن هنا كان التجديد فيه أصعب منالا من خلق أجناس أدبية أخرى كالقصة والمسرحية .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد يرى أن الشعر أرفع الفنون الأدبية منزلة ، لقلة الأداة وكثرة المحصول الشعورى والثروة النفسية ، ولأنه يروج بين طبقة تتسم بالسمو فى الفكر والذوق والأخلاق (١) ، ولهذا وذاك اقتصر بحثنا فى نقد العقاد على مظاهر التجديد فى نقده للشعر وأثرها فى النقد والشعر .

وقد كان هذا الاعتقاد دافعاً لأن يربط نقدنا العربى بالنقد العالمى ، وأن ينقد الشعر على أسس ومبادئ نظرية ، وأن يفلسف هذه المبادئ وتلك

---

(١) راجع للعقـــاد « فى بيتى » ص ٢٨ ، و ٢٩ ، و « يســـألونك » ص ١٩٩ ، و « بين الكتب والناس » ص ٢٦٩ .

الأسس فلسفة جعلتنا نعجب بالعقاد و بمبادئه التى لم يسبق إليها فى ميدان النقد العربى .

على أن إعجابى بالعقاد و بمبادئه وقيمه فى النقد والفكر ، لم يحل بينى وبين تحقيق المنهج العلمى فى هذه الدراسة — التى استغرقت مايربى على خمس سنوات — فالتزمت الحيدة العلمية والإنصاف للعقاد أو لمعارضيه فى بعض مبادئه ، بأقصى ما وسعنى الجهد فيهما ، ومن ثم وافقته أحياناً وخالفته فى بعض الأحايين كما سيرى القارئ فى تضاعيف هذه الدراسة .

ولقد تقاضانا المنهج العلمى فى الباب الأول وهو « ميراثنا فى النقد وموقف العقاد منه » أن نتحدث فى الفصل الأول من هذا الباب الأول وهو « الميراث النقدى قبل العقاد » فحاولنا أن نلم بالمحاولات النقدية التى سبقت العقاد ، وبينا أنها قد اتجهت اتجاهين : أحدهما ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، كما يتمثل فى محاولات أديب إسحق فى صناعة الكتابة ، وأحمد فارس الشدياق فى محاولته فهم حقيقة الشعر ومآخذه على الشعر العربى فى كتابه « الساق على الساق » ، ومحمود سامى البارودى فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه ، التى يحاول فيها هو أيضاً فهم كنه الشعر وماهيته ، وتطبيقه لفهمه على شعره ، حتى غدا شعره يمثل النهضة الشعرية فى القرن التاسع عشر .

ثم تحدثنا عن محاولا الشيخ حسين المرصفى النقدية ، التى يحتويها كتابه « الوسيلة الأدبية » وعرفنا كيف كان يضمن وسيلته فصولا كاملة من المنابع القديمة فى النقد الأدبى ثم تحدثنا عن الاتجاهات النقدية للشيخ حمزة فتح الله ، ومحمد المويلحى ، وسيد بن على المرصفى .

أما الاتجاه الآخر ، وهو ما تلا هذا البعث وتلك اليقظة ، فيتمثل فى حركة التجديد فى النقد الأدبى التى كان العقاد من طلائع أعلامها البارزين الذين عنينا بالحديث عنهم ، ومن هؤلاء الشيخ نجيب الحداد ، وحسن توفيق العدل ، وأحمد شوقى ، وخليل مطران ، وسليمان البستانى ، وقسطاكى الحمصى .

وفى الفصـــل الثانى « عباس العقاد ومدرســة الديوان » حاولنا أن نرسم صورة للبيئة العامة التى نشأ فيها العقاد ، فتحدثنا عن الحيوات السياسية والاجتماعية والفكرية ، وعن أثر هذه الصورة النفسى والخلقى لدى المصريين.

كما حاولنا أن نرسم صورة للبيئة الخاصة التى تتمثل فى مقوماته هو نفسه فتحدثنا عن مولده وأسرته وطفولته فى أسوان حيث كان تشتمل على النقيضين فى أساليب الحياة ، فقد كان الجمود على التقاليد ممثلا فى أساليب أهالى أسوان. وقد كان التجديد فى تلك الأساليب لدى أولئك الأوربيين الوافدين على أسوان يأخذ بأحدث ما وصلت إليه أوربا فى هذا المجال ، ومن هنا كان مفترق الطريق فى نشأته باعثاً على تفكيره فى خير أسلوب للحياة تستقيم به الحياة والأخلاق فى هذا البلد ، وفى تلك الظروف .

وقد تحدثنا عن أمله وأمنياته ، وعن حياته فى ميدانى القلم والوظائف ، وعن لقاءاته بالأدباء وتعرفه على صـــديقيه إبراهيم عبد القـــادر المازنى وعبد الرحمن شكرى ، وإنتاجه الفكرى والأدبى ، وربطنا بين واقعه النفسى وحياته ، وما صادفه فى هذه الفترة من أزمات وعقبات كادت أن تحوله عن هذا الميدان لولا جلده وصبره على هذه الأزمات وتلكم العقبات .

وفى دراستنا لمدرسة الديوان تحدثنا عنها من حيث نشأتها وعلاقة أفرادها بعضهم ببعض ، وإنتاجهم الأدبى ، والخصومة التى وقعت بين المازنى وشكرى وموقف العقاد بينهما ، وأستاذية شكرى ، واعتبرنا العقاد رأس هذه المدرسة ، لأنه حدّد معالم ثورتها فى ميدان النقد والأدب وأصالة دعوتها وعلاقتها بمدرسة المهجريين .

وتحدثنا عن العقاد السياسى ليتسنى لنا الوقوف على مقوماته الشخصية بصورة مكتملة ، وربطنا بينها وبين نظرياته النقدية ، كما تحدثنا عن عقيدته وفلسفته العامة التى تتمثل فى الحرية والفردية ، ونظرته الفنية إلى الكـــون والحياة .

ثم خصصنا الباب الثانى لاتجاهات التجديد فى النقد عند العقاد ، فتحدثنا فى فصوله الأربعة عن الأسس الجمالية والخلق الفنى ورسالة الشعر ، والخيال .

وفى هذا الباب أوضحنا مبلغ إفادته من النقد الأدبى الأوربى ، ثم النظر إلى وحدة العمل الأدبى وأهدافه وغاياته ومقوماته الفنية .

وقد قصدت فى هذا الباب إلى ضرب الأمثلة من تطبيق العقاد لنظرياته النقدية ، وذلك للاستشهاد بها ، وللوقوف على مدى فهم العقاد وتمثّله لتلك النظريات فى ميدان التطبيق .

وفى الباب الثالث حرصت على أن أتحدث عن معاركه النقدية التى كان لها أثر فى تعميق بعض نظرياته النقدية أو إضافة جديد إليها ، ثم قفّيت على هذه المعارك بذكر المبادئ التى دارت حولها ، كما تحدثت عن أثر نظريات العقاد فى الشعر والنقد بنوعيه : العام والخاص .

وقد حرصت كذلك على تقويم هذه النظريات ، وربطها بالمبادئ النقدية فى النقد الأوربى ، كما حرصت على تقويم النتائج التى استخلصتها من دراستنا.

وقد عنيت فى هذه الدراسة أن أوضح أن نقد العقاد يقوم على أساس موضوعى علمى لا يقضى على ذاتيته ولا يتحكم فى أصالته ، ولكنه يدعم هذه وتلك فى سبيل الوقوف على الخصائص الفنية للأدب ، وخطره فى تصوير النفوس وفى توجيه الوعى القومى والإنسانى .

ومنهجنا فى هذه الدراسة يقوم على العناية ببيان وجوه الشبه بين نقد العقاد وما سواه من النقد العربى قديمه وحديثه ، كما يقوم على تبيان مصادر العقاد النقدية الأوربية التى امتاح منها مبادئه ونظرياته النقدية . كما أننى عنيت بتقرير نظريات العقاد، وخلصتها من النواحى الشخصية التى تتسم بها فى بعض الأحيان التى تحول دون وقوف القارئ على أصالة العقاد فى النقد وفلسفته حينما يرجع إليها فى مظانها.

* * *

ولقد انتهينا من هذه الدراسة وأستاذنا على قيد الحياة ، نتردد عليه على عادتنا ، ونحادثه فيما يعن لنا من مشكلات فى ميدان بحثنا .

وإنه لمن دواعى الأسف والحسرة أن ننتهى من تأليف هذا البحث وأن نطبع الباب الأول منه على الآلة الكاتبة والأستاذ العقاد على قيد الحياة ، وأن ننتهى من تلك الدراسة بعد أن عاجلته المنية ، وانتقل إلى جوار ربه حيث العالم الآخر .

وإننا لنسهم بهذه الدراسة فى تكريم أستاذنا العقاد فى زاوية من إنتاجه الأدبى والفكرى ، علّ القارئ يقف على مقدار ما أسداه الأستاذ العقاد إلى الأدب والأدباء على سواء .

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
lisanerab.com رابط بديل

مِيرَاثُنَا فِي النَّقْدِ
وَمَوقِفُ العَقَادِ مِنْهُ

الفصل الأول

الميراث النقدي قبل العقاد

أ — حركة البعث فى النقد

نتحدث فى هذا الفصل عن الميراث النقدى قبل العقاد ، فنرى أنه قد اتجه اتجاهين : أحدهما : ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكان بعثاً ويقظة فقط ، لأنه رجع بالنقد الأدبى إلى عصور ازدهار العربية فى نقدها وأدبها فى القرن الرابع الهجرى وما تلاه .

والآخر ما تلا هذا البعث وتلك اليقظة من حركة التجديد فى النقد الأدبى التى سيكون العقاد من طلائع أعلامها البارزين . وسنمهد لدراسته بالحديث عن هاتين الحركتين .

ويرى الدارس لحركة البعث والقيظة فى النقد الأدبى أن روحاً قومية سرت فى البلاد ، تمثلث فى الشعور بالقومية ، وكان من نتيجتها قيام الثورة العرابية ، وحينما ظهرت طلائع هذه الثورة فى مصر ظهرت فى الوقت نفسه نهضة شعرية انتشلت الشعر من التقليد الضعيف ، أو التقليد للتقليد ، إلى الابتكار الناشئ عن شعور بالقومية كما يقول الأستاذ العقاد [1] .

وقد كان ذلك التقليد يتمثل فى أن شعراء ما قبل الثورة العرابية كانوا ينظرون إلى الشعر على أنه مغالبة لسانية ومساجلة كلامية ولباقة منطق وسرعة جواب وارتجال ؛ ومن هنا كان شعرهم عبارة عن تسجيل

---

(١) عبـــاس محمود العقاد - شـعراء مصر وبيئاتهم . ص ١٢٠ ط أولى القاهرة ١٩٣٧ ط أولى .

فكاهة أو تهنئة أو تعزية أو مواساة ، مما يجرى بين العشراء والأصحاب [1] .

كما أنهم كانوا مولعين فى صياغة شعرهم بالمحسنات البديعية التى يتكلفها الشاعر ليثبت قدرته الفائقة على عملية النظم [2] .

ولا أدل على ذلك مما صنعه الشاعر محمود صفوت الساعاتى [3] فى قصيدته التى مدح بها النبى عليه السلام ، « إذ أتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من أنواع البديع واستهلها بقوله فيما سماه براعة استهلال :

سفح الدموع لذكر السفح والعلم أبدى البراعة فى استهلاله بدم

وكان الساعاتى يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة والمواربة وما إليها من محاسن النظم على أيامه [4] .

« ولم يكن نقاد ذلك العصر يرجعون فى نقدهم أو مقارنتهم إلى مقياس نقدى صحيح » ، بل إن صورة النقد الأدبى الذى كان سائداً آنذاك تبدو فى تلك المناقشات اللفظية من نحوية أو لغوية ، فلا تجد العالم أو الأديب يعجبه من الكلام إلا ما يجد فيه مذاق شواهد العلم الذى يعالجه ، أو يجد فيه عقدة يتفصّح بحلها ، أو خطأة يتفكه بتأويلها ، أو نادرة يؤيد بها رأياً أو يساجل بها خصماً ، أو يجد الكلام مشتملا على الغريب النادر من مفردات اللغة وتراكيبها [5] » .

وإننا وإن كنا قد استخلصنا من الشعر والنقد صورة عامة فى مرحلة « التقليد الضعيف » التى سبقت البعث النقدى ، فإننا نرى أن من العسير علينا أن نتحدث عن الفترة التى تليها ، والتى تم فيها البعث واليقظة فى النقد

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

(٢) محمد مصطفى هدارة : التجديد فى شعر المهجر ص ٦ ـ ٧ . ط القاهرة ١٩٥٧ ط اولى .

(٣) هو محمود صفوت بن مصطفى اغا الشهير بالساعاتى ، والساعاتى لقب له . لانه مهر فى اصلاح الساعات ، ولد بالقاهرة فى عام ١٨٢٥ ـ وتوفى فى عام ١٨٨٠ الميلادى .

(٤) العقاد : شعراء مصر ص ٩ .

(٥) مصطفى لطفى المنفلوطى : مقدمة مختارات المنفلوطى ط اولى ، القاهرة ١٩١٢ .

فى النقد الأدبى ، قبل أن نتعرض لعوامل البعث التى أدّت إليها ، بصورة موجزة تكفى للتعريف بها وإن لم تجمعها بحذافيرها ، راجين ألا يكون ذلك الإيجاز مخلا بجوهر تلك العوامل .

عوامل البعث :

لا شك فى أن الحملة الفرنسية كانت نقطة بدء فى وصل المصريين بالغرب ، وفى فتح عيونهم على حياة جديدة [1] ، وحضارة جديدة كان لها أثرها فيما بعد فى البعث الحضارى والنهضة الثقافية التى حدثت فى مصر[2] .

واتصال المصريين بالأجانب قد أعدهم لتقبل الجديد الذى طرأ على حياتهم فيما بعد ، سواء أكان من الناحية الاجتماعية أم الاقتصادية أم الثقافية .

وقد عنى محمد على بالناحيتين العسكرية والعلمية الحديثة ليخدم بذلك أمنيته فى إنشاء دولة ، ومن ثم نراه يوجه أكثر بعثاته ، التى أرسلها إلى أوربا ، لدراسة الفنون الحربية والعلمية .

ولا ننكر أن هؤلاء المبعوثين قد تأثروا بعوامل البيئة الجديدة التى انتقلوا إليها من حضارة وثقافة وعلوم غير العلوم التى ألفوها فى مصر ، فوسع ذلك كله من آفاقهم وهيأ نفوسهم لإعادة النظر فى حياتهم السابقة وعلومهم القديمة .

وقد اعتمد محمد على ، ومن جاء بعده من حكام مصر ، على هؤلاء المبعوثين فى إنشاء معاهد التعليم المدنى الحديث ؛ إذ كانوا الدعامة الأولى هذه المعاهد التى عملت على إيجاد ثقافة جديدة فى البلاد .

ولم يكن اهتمام محمد على مقصوراً على التعليم فحسب ، بل إنه قد اهتم أيضاً اهتماماً بالغاً بالترجمة ، وكان يشرف بنفسه عليها ، حتى إنه كان يحول

---

(١) جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ ص ٥ وما بعدها ط اولى القاهرة ١٩١٤ .

(٢) محمد فؤاد شكرى : الحملة الفرنسية على مصر وظهور محمد على ص ١٧١ القاهرة .

دون ترجمة أى كتاب لم ينل استحسانه ، كما كان يهدى ما يعجب به منها إلى المكتبات الكبرى وإلى الملوك والرؤساء لتكون خير دعاية لمصر وخير مظهر لتقدمها نحو النور والمدنية [١] .

وكان رفاعة الطهطاوى يشرف بنفسه على مراجعة الكتب التى كان يترجمها تلاميذ مدرسة الألسن ، ويتولى إصلاحها ، وقد بذل رفاعة كل ما يملك من جهد فى إعداد ذلك الجيل وتربيته وتثقيفه [٢] .

ولا يغفل فى هذا المقام الإشارة إلى أن المترجمين قد أباحوا لأنفسهم التصرّف أحياناً فى نقل محسنات الأساليب الأوروبية ، كالاستعارة والتورية ونحوهما مما فى تلك الأساليب ، فكانوا يضعون بدلها محسنات عربية من نوعها [٣] .

وعلى الرغم من أن الترجمة قد ركدت فى عهد عباس وسعيد ، فإنها قد انتعشت فى عصر إسماعيل واشتد اهتمامه بها ، إذ أعاد مدرسة الألسن وقلم الترجمة ، كما عنى بتعليم اللغات الأجنبية فى المدارس ، وقد أعانه على الترجمة معجم المصطلحات العلميـــة فى الفنون والصناعات الذى وضعه الأستاذ « الواجى جون » مدير مدرسة الصناعات آنذاك. وقد شهد آخر ذلك العصر نهضة أدبية واسعة كانت تستمد بعض حياتها مما ترجم من أدب الغرب ، كما أنها استمدت البعض من الرجوع إلى كتب القدماء ، فبعثت الآداب العربية القديمة ، وتكونت من أجل ذلك لجان وجمعيات علمية عنيت بنشر الكتب القديمة وإحيائها ، كلجنة رفاعة الطهطاى التى كلفه سعيد باشا بتكوينها [٤] وجمعية المعارف التى أنشئت فى عام ١٨٦٨ ، والتى كانت مهمتها نشر الثقافة عن طريق التأليف والترجمة والنشر [٥] . وجمعية التعريف والتأليف التى

---

(١) جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر ص ١٥ وما بعدها .

(٢) أحمد أحمد بدوى : رفاعة الطهطاوى ص ٤١ ط أولى القاهرة ١٩٥٠ .

(٣) جمال الشيال : تاريخ الترجمـة والحركة الثقافية فى عصر محمد على ص ٢١٤ وما بعـــدها .

(٤) على مبارك : الخطط التوفيقيـة ص ٥٥ ــ ٥٦ القاهرة ١٣٠٥ ــ ١٣٠٦ هـ .

(٥) جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ ص ٧٨ ــ ٧٩ .

أنشئت فى عام ١٨٩٣ وهى أشبه بلجنة ، غير أن مهمتها لم تقف عند التعر ب والتأليف ، وإنما تجاوزت ذلك إلى طبع الكتب القديمة المهمة [١] .

ومن أهم الكتب الأدبية القديمة التى طبعت فى ذلك العهد : المثل السائر ، والأغانى ، وخزانة الأدب ، والدواوين الشعرية التى وقف عندها البارودى وغيره من زعماء النهضة فدرسوها لكى يقوّموا ألسنتهم وأقلامهم ، وليحيوا الأساليب القديمة ليبدءوا منها التجديد ، أى أن هذه الكتب كانت أساساً لنهضة الأدب الحديثة .

ولقد نشأت فى مصر صحافتان ، إحداهما رسمية والأخرى شعبية ، تطورتا من حيث أسلوبهما تطوراً ملموساً ، ذلك أن أسلوب الصحافة كان فى أول أمرة يعنى بالزخارف اللفظية ، ثم انتقل من هذا الأسلوب البديعى القديم الذى كان يمثله رفاعة الطهطاوى فى الكتابة الأدبية الخالصة ، إلى الأسلوب الأدبى المرسل الخالى من الزخارف اللفظية المتكلفة [٢] .

وليس أدل على ذلك من إنشاء جريدة « روضة المدارس » عام ١٨٧٠ للنهوض باللغة العربية وإحياء آدابها ونشر المعارف الحديثة ، وقد اشترك فى تحريرها طائفة من أدباء ذلك العصر ومفكريه من أمثال على مبارك وحسين المرصفى وعبد الله فكرى ، ولذا فإنها كانت حافلة بالموضوعات العلمية ، وكانت تنشر مؤلفات هؤلاء الأساتذة فصلا فصلا ، كنشرها لكتاب « حقائق الأخبار فى وصف البحار » لعلى مبارك ، وكتاب « القول السديد فى الاجتهاد والتجديد » لرفاعة ، وكتاب « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفى .

---

(١) جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ ص ٧٩ .

(٢) ابراهيم عبـــده : تطور الصحافة ـ تاريخ الوقائع المصرية ـ اعلام الصحافة العربيـــة .

عثمان امين : محمد عبده ص ٣٨ وما بعدها . ط أولى القاهرة ١٩٤٤ .

ولقد أتاحت الصحافة فى ذلك العهد بصفة عامة الفرصة لظهور جيل من الكتاب من تلاميذ جمال الدين الأفغانى من أمثال: محمود سامى البارودى، وعبد السلام المويلحى، ومحمد عبده، وعبد الله النديم، وإبراهيم اللقانى، وعلى مظهر، وسعد زغلول، وإبراهيم المويلحى، وسليم نقاش، وأديب إسحاق، وغيرهم

وهؤلاء قد تحرروا فى كتابتهم من قيود الأسلوب القديم إلى حد ما، وصاروا لا يحفلون بالمحسنات والزخارف إلا ما يجىء عفواً، أو إلا بمقدار لا يثقل على السمع، أو ينبو عن الذوق، وكانوا يتوجون بلاغة العبارة واختيار اللفظ وحسن الجرس وتوشيع الكلام بالأشعا والحكم والأمثال وغيرها، ولذلك كان أسلوبهم أسلوباً أدبياً فنياً، كما أنهم كانوا رواد المقالة العربية الحديثة (١).

وهذه العوامل التى مهدت للنهضة الأدبية الحديثة — عرضناها بإيجاز — ولم تثمر هذه العوامل ثمرتها المرجوّة إلا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر حين ظهرت طلائع الثورة العرابية فى مصر، إذ أنها — كما يقول العقاد — « كانت عاملا هاماً فى ظهور نهضة شعرية بعد الركود الذى أصاب للشعر العربى كله بتحجر البلاغة العربية وفتور الحياة القومية فى عهد من الزمن طويل، وبسط الأجنبى سلطانه على البلاد، وقلّة العلم بالأساليب الفصيحة، وندرة الكتب القيمة بين أيدى المتعلمين على نزارة عددهم، وانقطاع الصلة النفسية بينهم وبين شعبهم، ومن هنا كانت الثورة سبباً فى نشأة جيل من الشعراء على نمط حديث، بعد أن شاعت كتب الأدب القديم فى بيئة المتعلمين، واتصلت الأمة بالثقافة الأوربيـــة من ناحية الحضارة المنقولة وناحية الاطلاع والدراسة، ودبت فى نفوس المصريين أريحية الشعور الشعور الوطنى، وثقة المعارف بحقه المنكر لما هو فيه من بخس وإهمال (٢).

---

(١) ابراهيم عبده: أعلام الصحافة ص ٢١ وما بعدها.
مصطفى صادق الرافعى: وحى القلم جـ ٣ ص ٣٠٥ ط اولى القاهرة ١٩٣٦.
(٢) عباس العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم ص ٨ وما بعدها.

ويرى الباحث المنصف الذى يريد أن يتعرف على حالة الأدب بأجناسه المتوارثة قبل أن تنشأ هذه العوامل وبعد ظهور آثارها فى الأدب ، أن هذه العوامل قد أخرجت الأدب من نطاق الضعف والركود ، بتجديد أسلوبه وإنقاذه من الصناعة والتكلف العقيم ورده إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير .

ويستدل الباحث على ذلك بما يقرره من حالة الأسلوب الكتابى فى مصر قبل أن تتول إلى محمد على ، حيث قد انحط الأسلوب الكتابى إلى درجة مسفة ، وتقهقر الأدب ، وأدى ذلك إلى ثورة بعض النقاد على النثر والشعر على السواء .

وإنما نتحدث عن نقاد هذه الفترة ، وإن لم يأتوا بجديد ، لأننا بصدد الحديث عن حركة البعث فى النقد ، وهى التى خلّصت النقد من المماحكات اللفظية ، والتعقيدات المنطقية التى كانت سائدة فى عصور الانحطاط الأدبى ، وهذا طريقنا لتقويم حركة التجديد التى تلت هذه الفترة :

فى ميدان النثر دعا على مبارك إلى تحرير الأسلوب العربى ، ولطالما حث العلماء على التأليف فى الموضوعات النافعة على أسلوب جديد يقرب المعلومات إلى الأذهان ، وكان من أكبر من ساعده فى تحقيق أغراضه عبد الله فكرى [1] .

ولم تكن الدعوة إلى تحرير الأسلوب العربى مقصورة على على مبارك ، لأننا نجد أن أديب إسحاق [2] ينعى على الأسلوب العربى إغراقه فى المحسنات البديعية وتكلفه السجع . ثم يبين حقيقة النثر المطلق ويفرق بينه وبين حقيقة السجع ومواضع استعماله [3] .

وبعد ذلك يتحدث عن صناعة الكتابة ، وما يشترط فيها من حيث إدخال المعانى فى الأفهام من أقرب وأصح وجوه الكلام ، إلى آخر ما قاله فى هذا الصدد ، وليس هنا مجال العرض له فى هذا المقام [4] ، ولكنه يوحى

---

(١) أحمد أمين : زعماء الاصلاح ص ١٩٨ ط اولى القاهرة ١٩٤٨ .

(٢) ولد اديب اسحاق سنة ١٨٥٦ من ابوين سوريين ، ونشأ فى لبنان ، ثم ذهب الى القاهرة ، واتصل بجمال الدين الافغـــانى ، وقد عانى من مرض الصدر ، وتوفى عام ١٨٨٥ ، وهو فى الخامسة والعشرين من عمره .

(٣) ، (٤) يوسف صخير : مجالى الفرد ص ٥ ــ ٩ وما بعدها .

بأن منهجاً للكتابة ، وبتعبير أدق للمقالة ، يوشك أن تتحدد معالمه من خلال آرائه ، ويحمل هذا المنهج فى طياته صلة الكاتب بأسلوبه . وعلاقة الأسلوب بالتفكير ، وهذا المنهج جديد فى معظمه ، ويعد رداً مباشراً على تلك الفوضى التى كانت سائدة آنذاك فى الكتابة العربية .

على أن الدعوة إلى منهج للكتابة قد اتضحت لدى الشيخ حسين المرصفى [1] ، حينما تحدث عن صناعة الإنشاء ، وإن كان المرصفى قد اعتمد على ما كتبه ابن الأثير [2] فى هذا الصدد فى كتابه « المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر » .

ويقول المرصفى نقلا عن ابن الأثير فى هذا الشأن : إن هناك طريقتين فى كيفية تعلّم صناعة الإنشاء : إحداهما أن يحفظ القرآن ويفهم معناه ، وجملة من الأحاديث والآثار والأشعار مع تحصيل ما يلزم تحصيله من الفنون السابقة ، ثم يجتهد فى الإنشاء على نحو أساليب الكلام الذى حفظه ، فتارة يصيب ، وتارة يخطئ حتى يحكم لنفسه طريقة ، قال وهى أصعب الطريقتين » .

الطريقة الأخرى : أن يزيد على ماتقدم الاطلاع على منشئات من تقدمه وحفظ الكثير منها . واستعمال الفكر فى انتقاد تراتيبها ، واختيار ما اختير فى ابتداءاتها وانتهاءاتها ، ثم يأتى بما قدر عليه من اتباع أو اختراع » .

ثم يجمل المرصفى ما أطال به المؤلفون فى هذا الفن على تفاوتهم فى ذلك ويتمثل فى ثلاث جهات . . الجهة الأولى : فى ذكر ما يلزم تحصيله لمن يريد أن يكون منشئاً ، والجهة الثانية : فى أمور كلية . والجهة الثالثة : فى ذكر طرف من طرائف منشئات أذكياء أهل الصناعة [3] .

---

(١) توفى الشيخ المرصفى عام ١٣٠٧ هـ ـ ١٨٩٠ م ، ولد بقرية مرصفا بمركز بنها بمحافظة القليوبية ، وكان ضريرا ، وقد تلقى العلم بالازهر ، وبلغ من ذكائه واجتهاده ان تولى التدريس فيه حتى عام ١٨٧١ م .

(٢) ابن الاثير : المثل السائر ص ٦٧ وما بعدها ط القاهرة سنة ١٩٥٩ .

(٣) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٢٠٢ وما بعدها .

وفى الحديث عن هذه الجهات الثلاث يرى المرصفى أن علىّ طالب صناعة الإنشاء حفظ كثير من الأمثال العربية ، والجزل من الأشعار وغيرها ، لأنها ترفده بالحكم والمعانى وتقفه على حسن الإيجاز وبراعة العبارات [1] ، ومن هنا نراه يحشد كثيراً من الأمثال العربية فى وسيلته ، بحيث يتحدث عن المثل من حيث مضربه ويشرحه شرحاً وافياً ، كما يوصى من يريد تعلم الإنشاء أن يحفظ الأشعار التى ضمنّها وسيلته من الأبواب العشرة التى اشتمل عليها ديوان الحماسة وبعد الحفظ يحل الأبيات ويخرجها من صورة النظم إلى صورة نثرية لا تنقص من روعتها الأدبية عما كانت عليه وهى نظم [2] .

* * *

أما فى ميدان الشعر فإن أحمد فارس الشدياق [3] لاحظ تردّى الشعراء فى الجهل بحقيقة الشعر ؛ إذ يتهكم على الشعر العربى متخذاً من قصيدته التى مدح بها أحمد باشا « والى تونس » مثالا على ما يذهب إليه ، وذلك حينما يذهب فى موازنته بين الأدب العربى والأدب الغربى ، « إلى أن الغربيين أول ما يبتدئون المدح يوجهونه إلى المخاطب ، ويجعلونه ضرباً من التاريخ ، فيذكرون فيه مساعى الممدوح ومقاصده وفضله على من تقدمه من الملوك بتعديد أسمائهم ، ولما ترجم (مسيو دوكان) قصيدتى التى مدحت بها المرحوم أحمد باشا ، والى تونس ، وطبعها مع الترجمة ، كان بعضهم يسألنى : هل اسم الباشا (سعاد) وذلك لقولى : (زارت سعاد وثوب الليل مسدول) فكنت أقول لا ، بل هو اسم امرأة ، فيقول السائل : وما مدخل المرأة بينك وبين الباشا » [4] ؟

والذى يفهم من هذا الكلام هو إحساس الشدياق بضرورة التجديد فى

---

(١) ، (٢) حسين المرصفى : الوسيلة الادبية جـ ٢ ص ٢٠٤ ، ٢٩٩ وما بعدها .

(٣) أحمد فارس الشدياق ولد بقرية « عشقون » فى لبنان سنة ١٢١٩ هـ ١٨٠٤ م من اسرة مارونية مشهورة ، ثم توفى بالآستانة عام ١٨٨٧ ، ونقل رفاته الى قرية « الحدث » من أعمال جبل لبنان .

(٤) أحمد فارس الشدياق : الساق على الساق جـ ١ ص ٣١٠ ط باريس ١٨٥٥ ، ط ثانية بالقاهرة ١٩١٩ .

بناء القصيدة العربية ، ومما يقوى هذا الإحساس من وجهة نظرنا وصفه لابتداء القصيدة بالغزل بأنه أسلوب غريب للعرب [1] .

ثم يعدد مآخذ الغربيين على شعر المديح عندنا ، بعد نعيهم عليه ، ابتداءه بالغزل ، فيقول: إنهم ينكرون كذلك المبالغة فى وصف الممدوح كما يأخذون على الشعراء (عرفاً لغوياً) يتمثل فى تشبيهاتهم الممدوح بالبحر والسحاب والأسد والطود والبدر والسيف ؛ لأن ذلك عندهم من التشبيه المبتذل ، ولا يعرضون للممدوح بالكرم ، وبأن عطاياه تصل إلى حد البعيد فضلا عن القريب ، فهم إذا مدحوا ملوكهم ، فإنمـا يمدحونهم للناس ، لا لأن يصل مدحهم إليهم » [2] .

ولابد أن نشير فى هذا المقام إلى أن هذه الآراء تعد رائدة فى مجال تحرر الشعر العربى من ربقة القيود التى أحاطت به ؛ ومن ثم كانت غريبة على شعراء عصره ، ومنهم الشدياق نفسه . ذلك أنه حينما قارن بين المدح فى الشعر العربى والشعر الأوربى تعجّب من طريقة الملوك مع الشعراء المادحين لهم ؛ إذ أنهم لا يمنحون الشعراء جوائز على ما يقدمونه من مدح لهؤلاء الملوك ، بل إنهم يأنفون من أن يمدحهم شاعر يريد نوالهم[3] .

ومهما يكن من أمر فإن آراء الشدياق فى الشعر العربى ، كانت تمهيداً للنهضة الشعرية التى تحققت فيما بعد ، والتى تعد بحق وثبة قديرة فى تاريخ الشعر العربى المصرى ، تلك النهضة التى حدت بالشعراء أن يخرجوا على الطريق التقليدى المرسوم المتوارث .

وعلى الرغم من تقدم آراء الشدياق نوعاً ما فى مجال النقد الأدبى . فإن نقاد هذه الفترة قد استمدوا فهمهم للشعر من النقد العربى القديم . وآية ذلك أننا نرى المرصفى يعتمد فى حديثه عن صناعة الشعر على الفصل الذى عقده ابن خلدون لصناعة الشـعر ووجه تعلمـه ، فى الوقت الذى يقرر

---

(١) ، (٢) المرجع السابق جـ ١ ص ٣١٦ وما بعدها ، جـ ٢ ص ١٢٩ .

(٣) أحمد فارس الشـدياق : الساق على الساق . جـ ١ ص ٣١٦ وما بعدها ؛ جـ ٢ ص ١٢٩ .

ابن خلدون فيه : « أن هذه الصناعة وتعلمها، ستوفى فى كتاب للعمدة لابن رشيق، وقد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد ، ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب ، ففيه البغية من ذلك وهذه نبذة كافية والله المعين (١) . ومع ذلك فإن المرصفى لم يرجع إلى ابن رشيق، بل نقل كلام ابن خلدون نقلا يكاد يكون حرفياً . ويخرج الباحث من دراسته لاعتماد المرصفى على ابن خلدون بأن المرصفى يتفق مع ابن خلدون فى صناعة الشعر ، بل إنه لينقل كلامه برمته أحياناً ، إذ يرى كل منهما أن لكل لغة أحكامها الخاصة بها ، وقد تستفيد لغة من لغة أخرى (٢) . وأن الأسلوب لا تكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف فى العبارة ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصت العرب بها واستعمالها .

على أن الأسلوب فى الشعر عبارة عن المنوال الذى تنسج فيه التراكيب، والقالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمل العرب فيه الذى هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، ولكن يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم يفتى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً ، كما يفعله البنّاء فى القالب أو النسّاج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه ، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة (٣) .

---

(١) ابن خلدون : المقدمة ص ٤٦٩ ، ٥٠٦ .

(٢) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، مقدمة ابن خلدون ص ٥٠١ .

(٣) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٥ وما بعدها ، مقدمة ابن خلدون ص ٥٠٢ وما بعدها .

ويخرج الباحث كذلك بأنهما يتفقان فى المبادئ التى يتطلبها عمل الشعر .. وأولها : أنه لابد أن يحفظ الشعراء كثيراً من الأمثال العربية وغيرها من الأقوال الصادرة عن الحكماء ، فإنها خزائن الحكم ومستودعات المعانى ومنها يعرف حسن الإيجاز ، وبراعة العبارات « كما يحفظون أكثر ما يستطيعون من الشعر الجزل القديم حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب . . ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ »[1] .

وثانيها : هو نسيان المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، وإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها « انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة »[2] .

على أن المرصفى يتابع ابن خلدون أيضاً فيما يختص بهذا المبدأ حينما يرى أن الشاعر لابد له من العمل على استثارة قريحته باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور لتأتى بمثل ذلك المنوال الذى فى حفظه ، « وخير الأوقات لذلك أوقات الذكر عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكر ، وإن استصعب عليه بعد هذا كله فليتركه إلى وقت آخر، ولا يكره نفسه عليه»[3] .

ومعنى هذا أن المرصفى فى متابعته لابن خلدون فى هذا المبدأ يفهم عملية الإبداع الفنى فى الشعر بأنها محاكاة الشعراء الأقدمين بالنسج على منوالهم ، وهذا النسج على منوال القدامى هو آية الشاعرية والأصالة فى تصوره .

ويتضح ذلك من تفضيله قصائد البارودى التى نسجها على منوال قصائد مشاهير المتقدمين من الشعراء ورويها على قصائدهم ، لأن البارودى استثبت

---

(١) راجع حسين المرصفى فى الوسيلة جـ ٢ ص ٢٠٤ ، ٢٦٨ مقدمة ابن خلدون ص ٥٠٥

(٢) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٩ ، المقدمة ص ٥٠٥ .

(٣) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٩ ، المقدمة ص ٥٠٥ ـ ٥٠٦ .

جميع معانى ما حفظه من الشعر العربى ، ناقداً شريفها من خسيسها ، واقفاً على صوابها وخطئها ، مدركاً ما كان ينبغى وفق مقام الكلام وما لا ينبغى ، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ، ولشعر الأمراء ، كأبى فراس والشريف الرضى والطغرائى ، تميز عن شعر الشعراء » (١) .

أما المبدأ الثالث : فيتضمن مراجعة الشاعر لشعره بعد الخلاص منه بالتنقيح والنقد ، ولا يضن به على الترك إذا لم يبلغ الإجادة ، « فإن الإنسان مفتون بشعره إذ هو من بنات فكره واختراع قريحته » (٢) .

على أن المرصفى ينعى على العروضين تعريفهم للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، ويرى أن هذا التعريف « ليس بحدّ للشعر الذى نحن بصدده ، ولا برسم له ، وصناعتهم إنما تنظر فى الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فلا جرم أن حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا ، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية » (٣) .

وينتهى المرصفى إلى أن الشعر هو « الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف بأجزاء متفقة فى الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوص به » (٤) .

غير أننا نرى أن هذا التعريف قد سبقه به ابن خلدون فى مقدمته ، إذ يقول فى هذا الصدد ، « إن الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » (٥) . وجاء المرصفى بعد ذلك ووافقه على تعريفه هذا ، ثم نقله فى وسيلته كما رأينا ، وإن كان المرصفى لم يوافق ابن خلدون على الجزء الأخير فى التعريف وهو « الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » ، لأن ابن

---

(١) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٧٤ .
(٢) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٩ ، المقدمة ص ٥٠٦ .
(٣) ، (٤) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٧ ـ ٤٦٨ .
(٥) ابن خلدون : المقدمة ص ٥٠٤ ـ ٥٠٥ .

خلدون يخرج بهذا الجزء شعر المتنبي وأبي العلاء المعرى مدّعياً أن شعرهما لم يجر على أساليب العرب ، ومن ثم « فلا يكون شعراً ، إنما هو كلام منظوم ، لأن الشعر له أساليب تخصه ، لا تكون للمنثور ، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب ، فلا يكون شعراً ، وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا فى هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعرى ليس هو من الشعر فى شيء ، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب ، عند من يرى أن الشعر لا يوجد لغيرهم . وأما من يرى أنه يوجد للعرب وغيرهم من الأمم فلا يحتاج إلى ذلك ، ويقول مكانه : الجارى على الأساليب المخصوصة »[1] .

ويوضح ابن خلدون ما يقصده من الأساليب المخصوصة واستخدامها فى الشعر وعلاقتها بالمعانى ، وذلك حينما يذهب إلى أنه لا يستعمل فى الشعر من الكلام إلا الأفصح من التراكيب والخالص من الضرورات اللسانية ، لأنها تنزل بالشعر عن طبقة البلاغة ، وألا يرتكب الشاعر الضرورة . إذ هو فى سعة منها بالعدول عنها إلى الطريقة المثلى من الملكة ، وأن يجتنب كذلك المعقد من التراكيب جهده ، « وإنما يقصد منها ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم ، وكذلك كثرة المعانى فى البيت الواحد ، فإن فيه نوع تعقيد على الفهم ، وإنما المختار منه ما كانت ألفاظه طبقاً على معانيه أو أوفى ، فإن كانت المعانى كثيرة كان حشواً ، واستعمل الذهن بالغوص عليها فمنع الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة ، ولا يكون الشعر سهلا إلا إذا كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الذهن ، ولهذا كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر أبى بكر ابن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها فى البيت الواحد كما كانوا يعيبون شعر المتنبي والمعرى بعدم النسج على الأساليب العربية كما مرّ ، فكان شعرهما كلاماً منظوماً نازلا عن طبقة الشعر ، والحاكم بذلك هو الذوق . وليجتنب الشاعر أيضاً الحوشى من الألفاظ والمقصّر ، لذلك السوقى

---

(١) ابن خلدون : المقدمة ص ٥٠٤ ـ ٥٠٥ .

والمبتذل بالتداول بالاستعمال ، فإنه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة أيضاً ، فيصير مبتذلاً ويقرب من عدم الإفادة ، وبمقدارما يقرب من عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة ، ، إذ عدم الإفادة والبلاغة طرفان ، ولهذا كان الشعر فى الربانيات والنبويات قليل الإجادة فى الغالب ، ولا يحذق فيه إلا الفحول ، وفى القليل على العشر ، لأن معانيها متداولة بين الجمهور فتصير مبتذلة لذلك »[1] .

ويتضح مما سبق إيراده من حديث ابن خلدون فى الأساليب المخصوصة واستخدامها فى الشعر وعلاقتها بالمعانى السبب فى رفضه لشعر المتنبى والمعرى ، ويتمثل فى أنهما لا يستعملان فى شعرهما - فى تصوره - الأفصح من التراكيب ، والخالص من الضرورات اللسانية ، وفى استخدامها للمعقد من التراكيب ، وكثرة المعانى فى شعرهما ، حتى لا يفهمه القارئ إلا باستعمال الذهن للغوص عليها ، وهذا يمنع الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة ، وهذا السبب نفسه هو ما يقصد به ابن خلدون قوله « بعدم النسج على الأساليب العربية .. »[2]

وعلى الرغم من تعليل ابن خلدون لإخراج نظم المتنبى والمعرى عن أن يكون شعراً ، فإن المرصفى لا يقبل هذا التعليل ، ويرى أنه حجر واسع وحظر مباح ، فإن أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها ، ولكن هى مذاهب مختلفة ، وطرق متشاعبة ، فليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك ، وإنما المدار على أن توافق التراكيب التى يستعملها المستعمل تراكيب العرب المألوفة وفق القواعد الخاصة باللغة العربية . على أنه لا يصح تقليد العرب فى جميع ما نطقوا به ، ولكن يقلدون فيما يؤدى لجلاء المعنى والتفاهم ، وقوة التأثير فى الطباع ، وتحويلها إلى الميل الذى يريده الشاعر « ففى الحماس مثلاً يكون الكلام مهيجاً للقوى ، مثيراً للغضب باعثاً على الحمية ، وفى الغزل يكون ساراً للنفوس مريحاً للخواطر ، وفى العتاب يكون

---

(١) ابن خلدون : المقدمة ص ٥٧٠ وما بعدها .

(٢) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٧٣ .

هادياً للموافقة، ومولداً للرضاء ، إلى غير ذلك مما تضطرك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال إلى المرغوب والحماية من المرهوب »[1] . على أن فهم الشعر كما يتفق والنقد القديم لم يكن مقصوراً على النقاد، بل ساوقهم فى هذا بعض الشعراء، ولا أدل على ذلك من الشاعر محمود سامى البارودى[2] الذى ذهب فى فهمه للشعر مذهباً يتفق إلى حد ما مع فهم النقاد القدامى له .

وطبيعى أن نستمد فهمه للشعر من تعريفه له فى مقدمة ديوانه التى يقول فيها : « إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألآتها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان ، فينفث بألوان من الحكمة ، ينبلج بها الحالك ، ويهتدى بدليلهـــا السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلقت معانيه ، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف ، بريئاً من عشوة التعسف ، غنياً عن مراجعة النكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد ، فمن آتاه الله منه حظاً وكان كريم الشمائل طاهر النفس ، فقد ملك أعنة القلوب ونال مودة النفوس ، وصار بين قومه كالغرة فى الجواد الأدهم والبدر فى الظلام الأبهم ، ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح ، وارتبأ الصهوة التى ليس دونها لذى همة مطمح ، ومن عجائبه تنافس الناس فيه ، وتغاير الطباع عليه ، وصَغْوُ الأسماع إليه ، كأنما هو مخلوق من كل نفس ، أو مطبوع فى كل قلب ، فإنك ترى الأمم على اختلاف ألسنتهم ، وتباين أخلاقهم وتعدد مشاربهم لهجين به عاكفين عليه ، لا يخلو منه جيل دون جيل ، ولا يختص

---

(١) المرجع السابق الصفحة نفسها .

(٢) محمود سامى البارودى ولد لأسرة جركسية ، تنتمى الى حكام مصر المماليك فى عام ١٨٣٨ ، وتخرج فى المدرسة الحربية فى عام ١٨٥٤ ، وقد أولع شعر الحماسة والفخر ووصف المعارك ، فتحركت نفسه لقول الشعر ، فقلد فحول الشعراء فى أروع قصائدهم أولا ، ثم استقل فى انشاء الشعر ، حتى أصبح شاعرا فذا من شعراء العربية الكبار ، وقد توفى فى ديسمبر عام ١٩٠٤ .

به قبيل دون قبيل ، ولا غرو فإنه معرض الصفات ، ومتجر الكمالات »[1] .

وفى هذا التعريف نرى أن البارودى قد فهم الشعر فهماً مخالفاً لمن سبقه من الشعراء فى القرن التاسع عشر ، فالشعر عند البارودى عبارة عن خطرة ذهنية ينفعل لها القلب فيفيض بها اللسان معبراً عن خلجاته وهجساته .

ومعنى هذا أن البارودى قد أدخل فى تعريفه أثر الفكر والصدق والتجارب فى العملية الشعرية ، وهذه الإيحاءة هى الجديدة فى كلامه فى هذا الصدد ، وهذا ولا شك خطوة طيبة فى فهم الشعر . وبواعث الشعر عند البارودى تأتى من النظر إلى شىء جميل ، أو النظر إلى شىء يبعث على الرثاء والأسى ، على أن تعريف البارودى للشعر يتبع فيه النقاد العرب القدامى ، حينما يرى أن رسالة الشعر هى الحث على مكارم الأخلاق ، وأداة القوة والغلبة لقائله وخلود الذكر بعد موته . . وذلك لأن الشعر قد يخلد وقد يوحى بالمكارم وقد يوحى بغيرها .

ويبدو أن هذا الفهم لرسالة الشعر لم يكن مقصوراً على التعريف ، لأنه مدح الشعر نظماً بقصيدة منها :

والشعر ديوان أخلاق يلوح به ... ما خطه الفكر من بحث وتنقير
كم شاد مجداً ، وكم أودى بمنقبة ... رفعاً وخفضاً بمرجو ومحذور[2]

ولا يسعنا إزاء فهم البارودى لرسالة الشعر إلا أن نوافق العقاد على ما ذهب إليه فى تعليله لفهم البارودى ، إذ يرى أنه جرى فى هذا الفهم على قول أبى تمام حين قال :

ولم أر كالمعروف تدعى حقوقه ... مغارم فى الأقوام وهى مغانم
ولا كالعلا مالم ير الشعر بينها ... فكالأرض غفلاً ليس فيها معالم

---

(١) محمود سامى البارودى : مقدمة ديوانه ص ، ل وما بعدها ط اولى ، القاهرة بتصحيح محمود المنصورى .

(٢) ديوان البارودى جـ ١ ص ٢٧٨ .

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم [1]

وتلك طريقة القدماء عامة فى تعظيم قدر الشعر ، والإشادة بفضله على قائله والمقول فيه .

وعلى الرغم من أن البارودى يرى أن الشعر هبة من الله فى تعريفه السابق، إلا أنه كان يؤمن بصعوبته والجهد الذى تحتاجه العملية الشعرية ، بل إنه قد عزم على تركه قبل أن يمتنع عليه ، وذلك حينما قرأ قول الحطيئة فى الشعر :

الشعر صعب وطويل سلّمه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمُه
زلت به إلى الحضيض قدمه والشعر لا يستطعه من يظلمه
يريد أن يعربه فيعجمه

وذلك تفادياً من خطأ قد يعرض له ، أو ناقد قد يعترض عليه ، غير أنه أشفق على نفسه من هذا العزم وعدل عن رأيه وتاب عن متابعة وعده [2] . ومن هنا نراه يعود إلى عمل الشعر ، ولكن بعد أن فهم فيه أنه لابد من تهذيبه وصقله وتنقيحه ، ومما يدل على ذلك قوله :

واهتف به من قبل تسريحه فالسهم منسوب إلى الرامى [3]

والدارس للنقد فى هذه الفترة ، يرى أن النقاد كانوا يرون أن المثل الأعلى الذى ينبغى أن يحتذيه الأدباء هو الأدب العربى القديم ، فهم يحاكون القصيدة القديمة فى أغراضها وفنونها وأوزانها وقوافيها ،وفى قيامها على وحدة البيت ،واستقلال كل بيت استقلالاً تاماً فى لفظه ومعناه عن سائر أبيات القصيدة .

وتأسيساً على هذا الفهم سار النقاد ، بل إن منهم من ذهب إلى أبعد من

(١) ديوان ابو تمام المجلد الثالث ص ١٧٩ ط دار المعارف سنة ١٩٥١ .
(٢) مقدمة ديوان البارودى جـ ١ .
(٣) وهو فى هذا الفهم متبع لمنهج ابى نواس فى عمل الشعر ، اذ يقول :
لا تعرضن على الرواة قصيدة ما لم تبالغ قبل فى تهذيبها
فاذا عرضت الشعر غير مهذب عدُّوه منك وساوسا تهذى بها
راجع حسين المرصفى فى الوسيلة الأدبية جـ ٢ ص ٥٠٣ ط اولى القاهرة ١٢٨٩ هـ .

هذا حينما ذهب إلى عدم اتصال المصراع الأول بالمصراع الثانى فى لفظه ومعناه دعك من اتصال البيت بالبيت [1] .

ويبين ذلك من تعليق الشيخ حمزة فتح الله [2] على مقارنته الأولى ، الذى يتضمن قوله : ألا ترى أن قول الدمشقى ما كل من يتسمى بالعزيز لها ، وفضلاً عن توقف معناه على الخبر فى المصراع الثانى إلى آخره . يوحى بأنه يودّ أن يستقل كل مصراع فى بنائه استقلالاً تاماً ، وأنه يعد ما يخالف ذلك معيباً [3] مع أن العرب يقتصرون فى نحو ذلك على عيب اتصال البيت الثانى بالأول فى المعنى واللفظ ، ويسمونه تضميناً ، ومن ثم يعيبون على النابغة الذبيانى قوله [4] :

وهم وردوا الجفـــار على تمـــيم وهم أصحـــاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهـــم مواقف صادقـــات شهدت لهم بصدق الـــود منى

ومعنى هذا أن الشيخ حمزة لم يرتض حتى مسلك العرب فى عدّ اتصال البيت الأول بالثانى فى المعنى واللفظ عيباً فقط ، بل ذهب أيضاً إلى عدم اتصال المصراع الأول بالمصراع الثانى كما بينا .

وقد حاول بعض هؤلاء النقاد فهم وحدة العمل الأدبى والتطبيق على مقتضاها فأخطأ الفهم والتطبيق معاً .

وليس أدل على ذلك من تعقيب الشيخ حسين المرصفى على قصيدة البارودى التى مطلعها [5] :

تلاهيت إلاّ ما يجـــن ضمـــــير وداريت إلا ما ينم زفـــــــير

(١) الشيخ حمزة فتح الله : المواهب الفتحية جـ ٢ ص ١٢٣ .
(٢) توفى الشيخ حمزة فتح الله فى عام ١٩١٨ ، وولد بالاسكندرية فى عام ١٨٤٩ ، وانتقل الى القاهرة فتعلم فى الأزهر واشتغل بالصـــحافة فى مصر وتونس ، ثم عمل فى نظارة المعارف نحو الثلاثين عاما قضاها فى التدريس والتفتيش ، وألف عدة كتب منها « المواهب الفتحية » وغيرها .. راجع معجم المؤلفين : عمر رضا كحالة جـ ٤ ص ٨٠ .
(٣) نجيب الحداد فى مختارات المنفلوطى ص ١٣١ .
(٤) ابن رشيق القيروانى : العمدة جـ ١ ص ١١٣ .
(٥) الشيخ حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٤ .

إذ يوهم هذا التعقيب أن فى هذه القصيدة وحدة عضوية ، ويوهم كذلك أن المرصفى يفهم تلك الوحدة ، مع أن الواقع غير ذلك .

ومما يقوى هذا الفهم أن المرصفى نفسه يقول : « إنه يجب على الشاعر أن يستطرد للخروج من فن إلى فن ، ومن مقصود إلى مقصود ، بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى ، ويبعد الكلام عن التنافر ، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ، ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأثر ، وأمثال ذلك ، ويراعى فيه اتفاق القصيدة كلها فى الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع فى الخروج من وزن إلى وزن يقاربه ، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس [1] » .

وفى موضع آخر يؤكد أن استقلال كل جزء من القصيدة فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة ، لأن الشعر لا يكون إلا كذلك [2] وإذا لم يستطع الشاعر التخلص من جزء إلى جزء آخر فإن المرصفى يسميه طفرة الشعر [3] .

على أن ما يؤكد ما ذهبنا إليه من عدم فهمه للوحده العضوية أبلغ تأكيد وأتمه ، وإن يكن قد أشار إليها فى تعقيبه على قصيدة البارودى السابقة أنه حينما عالج مسألة استقلال البيت ووحدته داخل أجزاء القصيدة بيّن « أن كل بيت لا بد أن ينفرد بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً فى بابه » [4] .

ويرى فى هذا الصدد أيضاً « أن الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل

---

(١) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٤ ، ابن خلدون المقدمة ص ٥٠١ ، ٥٠٢

(٢) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٨ ، ابن خلدون المقدمة ص ٥٠٥ .

(٣) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٧٥ .

(٤) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٤ ، ابن خلدون المقدمة ص ٥٠١ .

بيت منه بأنه كلام تام فى مقصوده ، ويصلح أن ينفرد ما سواه [1] » .

وكل ما يمكن أن يقال فيما ذهب إليه المرصفى بصدد استقلال البيت مأخوذ مما كتبه عبد الرحمن بن خلدون فى مقدمته حينما تحدث عن صناعة الشعر [2] .

بيد أن الباحث المنصف يرى أن المرصفى قد خالف ابن خلدون فى احتياج البيت لغيره لتمام معناه ، وذلك حينما عقّب على قول ابن خلدون بأن كل بيت لا بد أن ينفرد بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده [3] » عقب على ذلك بقوله : « قلت : وما ذكر من انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه ، إنما هو فى صفة جيد الشعر كأنه لم يعدّ غيره شعراً على أنه ربما قد أوجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه ، ألا ترى أن ذلك لم ينقص من حسن قول عمر بن أبى ربيعه :

ليت هنداً أنجزتنا ما تعد ... وشفت أنفسنا مما نجد
واستبدت مرة واحدة ... إنما العاجز من لا يستبد
زعموها سألت جاراتها ... وتعرّت ذات يوم تبترد
أكما ينعتنى تبصرننى ... عمركن الله أم لا يقتصد
فتضاحكن وقد قلن لها ... حسنٌ فى كل عين من تود
حسداً حُملنه من أجلها ... وقديماً كان فى الناس الحسد

« لا أراك تشك فى أن هذا الشعر بالغ من الحسن غاية ما يمكن ، ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه ، إذ كان المعنى مستدعياً ذلك [4] » .

ومعنى هذا أن المرصفى فى تعقيبه هذا يخرج على رأى ابن خلدون فى افتقار كل بيت لصاحبه إذ لا يعدُّ ابن خلدون الشعر الذى يفتقر فيه البيت لصاحبه شعراً ، بينما يرى المرصفى أنه قد يجود الشعر مع افتقار

(١) حسين الرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٥ .
(٢) ابن خلدون : المقدمة ص ٥٠١ ـ ٥٠٢ .
(٣) المرجع السابق ص ٥٠١ وما بعدها .
(٤) حسين المرصفى : الوسيلة جـ ٢ ص ٤٦٤ ـ ٤٦٥ .

كل بيت لصاحبه ، ومن ثم يغتفر المرصفى للشاعر ما يقع فى شعره من احتياج البيت فيه لصاحبه ، ويستشهد على ذلك بأبيات ابن أبى ربيعة،حيث بلغ الحسن فيها غاية ما يمكن ، ولم يؤثّر فيها افتقار البيت لصاحبه ، إذ كان المعنى مستدعياً ذلك على حد تعبيره .

ونعتقد أن هذا المنهج فى فهم بناء القصيدة ، الذى كان يوجبه المرصفى على الشعراء ، ومنهج القصيدة العربية القديمة،حيث كانت مشتملة على أجزاء منفصلة عن بعضها البعض مع إجادة وصل هذه الأجزاء بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة (١) .

على أننا نرى أن الباحث المنصف يخرج من دراسته لحركة البعث فى النقد العربى ، بأن النقد كان يُعنى بجزئيات العمل الأدبى دون وحدته .

وفى مجال التطبيق نجد أن ناقداً كبيراً مثل الشيخ حسين المرصفى لايستحسن البيت الذى يكثر لفظه ويقلّ معناه ، كبيت أبى فراس (٢) .

فما جازه جود ولا حلّ دونه ولكن يصير الجود حيث يصير

لأن معناه أنه لا يفارقه الجود .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يستحسن كذلك تكرار المعنى الواحد فى قصائد مختلفة للشاعر ، كما فعل أبو نواس حين كرر معنى البيت (٣) :

ولما أتت فسطاط مصر أجارهـا على ركبها ألاّ تزال مجـــير

وهذا المعنى الذى قال فيه وكرره فى عبارات :

وإذا المطى بنا بلغن محمداً فظهورهن على الرجال حرام

وفى تصورنا أن تكرار الشاعر للمعنى فى قصيدتين مختلفتين لا ضير فيه ولا غبار عليه إطلاقاً .

وهذا النقد الجزئى ليس مقصوراً على الشيخ حسين المرصفى فى وسيلته ،

---

(١) راجع الشعر والشعراء : عبـــد الله بن مسلم بن قتيبـــة الدينورى ص ١٠ وما بعـــدها .

(٢) ، (٣) الشيخ حسين المرصفى جـ ٢ ص ٤٧٥ ، ٤٧٧ .

بل إننا نراه كذلك لدى ناقد مثقف مثل محمد المويلحى[1] الذى كان يفهم مهمة النقد وأثرها فى الإنتاج العلمى والفنى ، وأنه يقوم بخدمة الأدب ، ومن هنا حاول أن يزاول النقد الأدبى للآثار الأدبية فى الجرائد المصرية ، كما هو متبع فى الجرائد الأجنبية . لكنه فى مزاولته لم يكن إلا ناقداً جزئياً ، وإن كان نقده الجزئى أرقى من النقد الجزئى لدى كل من الشيخ حمزة فتح الله والشيخ حسين المرصفى ، ولكنّ نقده مع ارتقائه هذا كان نقداً لغوياً منصبّاً على معانى الألفاظ ، وصحة الحقائق والأفكار أيضاً . ومن نقده لشوقى فى قوله [2] :

خدعوها بقولهم حسناء ... والغوانى يغرّهن الثنـــــاء
ما تراها تناست اسمى لما ... كثرت فى غرامهـــا الأسماء
إن رأتنى تميل عنى كأن لم ... تك بينى وبينهـــا أشياء

إذ وجه المويلحى نقده للفظة « خدعوها » وبين معنى اللفظ اللغوى فقال : إن خدعوها يفهم منه أن المشبب بها غير حسناء ، لأن الخداع لا يكون بالحقيقة ، وإذا أردت أن تخدع الشوهاء ، فقل لها حسناء ، وإن هذا المعنى ينافى قول شوقى فى البيت الثانى :

ما تراها تناست اسمى لمـــا ... كثرت فى غرامهـــا الأسماء

ويقول المويلحى إن معنى خدعوها أيضاً : ختلوها ؛ ومن ثم نرى المويلحى قد وجه نقده للجزئيات فقط ، فى الوقت الذى نراه يبدى إعجابه بالأبيات الآتية :

---

(١) هو محمـــد بن ابراهيم بن عبـــد الخالق بن ابراهيم بن أحمد بن مصطفى المويلحى ولد فى عام ١٨٧٠ ، ودرس فى مدرســـة الخرنفش ، ثم تلقى دروســـه العالية فى البيت على يد ناظر مدرسة الالسن وغيره من المعلمين ، ثم التحق بخدمة الحكومة . وزار ايطاليا وفرنسا وانجلترا . واشترك مع والده ، وجمال الدين الأفغانى فى تحرير مرآة الشرق ، وعين معـــاون ادارة بمحافظـــة القليوبية ، ثم مأمورا لمركز الشرطة ، ثم عين مـــديرا لادارة الأوقاف ، ومن آثاره « حـــديث عيسى بن هشام » ورسائل الأخلاق او علاج النفس ، وتوفى بحلوان فى عام ١٩٣٠ . راجع معجم المؤلفين : عمر رضا كحالة جـ ٨ ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

(٢) محمد المويلحى فى مختارات المنفلوطى ص ١٥٦ .

يوم كنا ولا تسل كيف كنا نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب تعبت فى مراسه الأهواء
جاذبتنى ثوبى العصىّ وقالت أنتم الناسُ أيها الشعراء
فاتقوا الله فى قلوب العذارى فالعذارى قلوبهن هواء

يعقب عليها بقوله : « هذا من بديع الكلام وجيد الشعر »(١) دون تعليل .

وفى اعتقادنا أن ثمة تأويلاً آخر يصح به كلام شوقى ويتمثل فى أن نقد المويلحى لكلمة خدعوها « لايرد على المعنى الثانى ،وهو ختلوها » ، وعلى هذا نرى أن المعنى يمكن أن يستقيم إذا أريد أنهم اتخذوا وصفهم إياها بالحسن ، وهو حقيقة فيها ، وسيلة لخداعها بنيل مأرب منها دون ما ينبغى من حب ؛ ومن ثم نرى أن معنى قوله :

وعلينا من العفاف رقيبٌ تعبت فى مراسه الأهواء

معنى تقليدى مطروق ، وأن تعب الأهواء فى مراس ذلك العفاف ، إنما كان منه لا منها ، لأنه كان يريد أن يغرها ليخدعها كى ينالها بمكروه ، وفى الوقت نفسه كانت تبغى منه شيئاً آخر فوق الحسية أى الزواج مثلاً ، فلما رآته لاهياً بها أعرضت عنه ، وحين ألح عليها فى أن تجيبه إلى ما طلبه منها ذكّرته بأنه من الشعراء الذين يتخذون العذارى سبيلاً للخداع واللهو لنيل مأرب غير كريم ؛ ومن ثم كان العفاف مفروضاً عليه هو ، ولم يكن منبعثاً من نفسه ، ومن هنا كان تعبه فى ترويض نفسه على ذلك العفاف ، بأن تتخلى عن أهوائها المنحرفة .. وذلك ليستقيم المعنى الكلى ، وإلى هنا نرى أن نقد المويلحى لم يكن إلا لغوياً يحدد حقيقة الألفاظ اللغوية فحسب ، وكم كنا نودّ أن ينفذ ببصيرته وملكته الناقدة إلى هذه الأبيات من حيث هى كل ، فيرى أن معناها مبتذل ، وصورها مطروقة مباشرة ، ولا شفافية لها عن صدق تصوير ،ولا عن عمق شعور من أى نوع ،حتى شعور اللهو نفسه .

---

(١) محمد المويلحى فى مختارات المنفلوطى ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

على أن للشيخ حمزة فتح الله مقياساً للنقد الجزئى يفضل به نصاً على نص ، وذلك بقوله : متى تقاربت المعانى فى بيتين أو أبيات ، أو جملتين او جمل عسر التعبير عن علة كون هذا أجود من ذاك ، وكان المعول عليه فى التفضيل إنما هو الذوق البحت ، والسليقة السليمة ، بل يوجد من الكلام فى غير المقارنة ما يبلغ فى حسن اللفظ والمعنى مبلغاً يأخذ بمجامع القلوب إن حاولت التعبير عن صفة ذلك الحسن استعصت عليك العبارة، وضاق عنها نطاق الإمكان ، حتى قالوا إن ذلك كالحسن فى وجوه الملاح يعرف ولا يوصف .. لأن الشعر قد يتقارب فيه البيتان الجيدان النادران ، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحداً ، أو أيهما أجود إن كان معناهما مختلفاً » (١) .

وفى هذا الاتجاه كذلك (أى النقد الجزئى) سار الشيخ سيد بن على المرصفى (٢) ، إذ كان نقده لغوياً فى أكثره ، مع ميل شديد للغريب ، فقد كان يؤثر البدوى الجزل على الحضرى السهل ، وينبو عن تكلف المولدين لأنواع البديع ، وانتحالهم لألوان الفلسفة والمنطق ، ويبغض حكم الضرورة فى الشعر ، واللفظ السهل المهلهل الذى يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة إلى غير ذلك مما هو مذهب القدماء من أئمة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء والنقاد .. كل قديم فى هذا المذهب جيد خليق بالإعجاب لرصانته ومتانته ، وكل جديد فيه ردىء سفساف لحضارته وهلهلته(٣)

* * *

ومهما يكن من أمر فإننا لنستطيع أن نقول إن النقد الأدبى إبان حركة

---

(١) الشيخ حمزة فتح الله : المواهب الفتحية جـ ٢ ص ١٢٣ .

(٢) توفى الشيخ سيد بن على المرصفى الأزهرى فى ١٠ فبراير سنة ١٩٣١ ، وهو أديب ، لغوى ، راوية للشعر ، وقد درس بالأزهر ، وأخذ عنه طه حسين . من آثاره : رغبة الآمل من كتاب الكامل فى ثمانية اجزاء ، واسرار الحماسة لأبى تمام ، وغيرهما من الكتب التى تلقاها عليه طه حسين .

(٣) الدكتور طه حسين : مقدمة تجديد ذكرى ابى العلاء ص ٥ وما بعدها ، وفى الأدب الجاهلى ص ٧ .

البعث ، كان يتمتع ببعض الذاتية من جهة ، والموضوعية من جهة أخرى معتمداً فى حكمه على الذوق ويميل إلى الاستطراد .

وفى الوقت نفســه كان يوجب على صاحب النص أن تكون الألفاظ مختارة منتقاه ، مناسبة لموضوعها ، فيها عذوبة وفخامة ، خالية من الغرابة والتنافر ، وليست سوقية مبتذلة بالتداول مع إيثار البدوى الجزل منها على الحضرى السهل ، كما رأينا عند سيد بن على المرصفى أستاذ طه حسين .

ومن جهه المعنى كان النقد يتطلب أن تكون المعانى صحيحة صادقة لا تتسم بالإحالة ، وألاّ تكون مأخوذة من معان سابقة أصح منها . وحينما تفتقد المعانى السابقة معنى غريباً ؛ ونكتة بديعة ، فإنه يتسامح فى أخذها ، كما ينبغى ألا يتكرر المعنى الواحد عند الشاعر فى قصائد عدّة .

أما التراكيب فيجب أن تكون متينة السياق سليمة من الغموض والحشو والغرابة والتعقيدوألا تكون مشتملة على ضرورة من الضرورات ، وأن تكون بعيدة عن التكلف والزخرف والمحسنات مشتملة فى الوقت نفسه على حسن الاستعارة ولطف الإشارة ، واضحة تسابق معانيها ألفاظها ، وألا تكون كثيرة اللفظ قليلة المعنى .

والذى يفهم مما سبق أن هذا النقد ما هو إلا صورة للاتجاهات النقدية التى كانت سائدة إبّان عصور الأدب العربى الزاهية — وذلك باستثناء أديب اسحاق وأحمد فارس الشدياق . فى محاولتهما النقدية — لأن النقد فى تلك الفترة كان يعنى بجزئيات العمل الأدبى من غير التفات إلى وحدته ، أو تقويم فنى على حسب هذه الوحدة ، فضلاً عن تقويمه الاجتماعى ، ولم يكن فيه وعى بمعنى الأدب الموضوعى ، ولم يستطع أن يربط بين الأدب والمجتمع ، ولا أن يلم بالأصول الفنية الخاصة بوحدة العمل الأدبى .

وعلى أية حال ، فإن هذه الصورة التى استخلصناها للنقد فى هذه الفترة كفيلة بأن تقفنا على ما هيته ، وما علينا الآن إلا أن نتوجه بالدراسة المستأنية لحركة التجديد فى النقد . كما تبدو فى محاولات النقاد الذين سبقوا العقاد إلى ميدان النقد والأدب على سواء

ب — حركة التجديد

يرى الدارس لحركة البعث فى النقد الأدبى أن العوامل التى ابتعثت النقد الأدبى بصورته القديمة ، وخلصته من المماحكات اللفظية والتعقيدات المنطقية عند السكاكى وأمثاله ، قد اطرد نموها ، تضافرت على توجيه النقد الأدبى وجهة أخرى غير الوجهة التى رأيناها فى الفصل السابق ، وخلاصة ما يقال فيها أن حركة تجديد فى النقد قد وليت حركة البعث وسارت فى تواز مع الخلق الشعرى .

وهذه الحركة التجديدية فى النقد هى موضع دراستنا الآن ، مع التحدث عن العوامل التى ساعدت على بزوغها ، والمحاولات النقدية الرائدة التى قام بها الرواد الأوائل فى مجال التجديد النقدى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ..

وقد رأينا — فيما تقدم — ما حدث من اتصال المصريين بالأجانب إبان الحملة الفرنسية وبعدها ، ولكن الذى حدث بعد ذلك أن ازداد اتصال المصريين بالأجانب فى أواخر القرن التاسع عشر ، وأول القرن العشرين شيئاً فشيئاً ، وكان هذا الاتصال بمثابة تحوّل فى العقلية العربية والثقافة العربية كذلك ، وأخذ المصريون يمتاحون من الثقافة الغربية التى كانت تصل إليهم مترجمة إلى اللغة العربية أول الأمر وفى لغاتها بعد أن أقبل المصريون على تعلم اللغات الأوربية ، وبخاصة الفرنسية والإنجليزية منها ، ومن ثم حدثت هزة كبرى نتيجة لتهجين الأفكار بالثقافة الحديدة ثم اتسعت وسائل النشر ، ويسرت أسباب الثقافة للجميع حتى أصبحت الطباعة والصحافة من العوامل الفعالة فى ترقية الأدب وكانت كلتاهما تعمل على إذاعته ، كما كانتا تغذيانه بكثير من ألوان العلم والمعرفة .

كما أن للاستشراق[1] دوراً لا يقل أهمية عن دور كل من الصحافة والطباعة فى تأثيره على النقد الأدبى ، وذلك لما نهجه المستشرقون من طرق حديثة فى البحث ودراسة الآداب ، تلك الدراسة التى بنيت على الاستقراء والتمحيص والموازنة والعلل والأسباب ، واعتمدت على النقد المنطقى ، والاستنباط الدقيق والمقدمات الصحيحة والنتائج الراجحة[2] وقامت على الدراسة التاريخية والشخصية والفنية حتى يستطيع الناقد تفسير الأدب وتعليله والحكم عليه بعد ذلك حكماً صحيحاً[3] .

وقد انتقل تأثير الاستشراق عن طريق من أوفدتهم الدولة ليتلقوا العلم فى الجامعات الأوربيـــة ، أو عن طريق تدريس بعض المستشرقين أنفسهم فى الجامعات منذ إنشائها[4] .

ومهما يكن من أمر فإن هذه العوامل كانت سبباً فى ظهور نوع جديد من أدب المقالة هو المقالة السياسية ، وفيه برع الكتاب فى المطالبة باستقلال الشعب وإزاحة الاستعمار عن كاهل المصريين ، واتسعت دائرة المقالة ،

---

(١) راجع أعمال المستشرقين :
أ ـ جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ .
ب ـ نجيب العقيقى : المستشرقون .
حـ ـ صلاح المنجد : المنتقى من آثار المستشرقين .
د ـ لويس شيخو : الآداب العربية فى القرن التاسع عشر .

(٢) راجع أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب الفصل الثامن ص ٩٢ وما بعدها ط خامسة القاهرة سنة ١٩٥٥ .

(٣) ويعتبر أحسن تطبيق لهذا المنهج فى الدراسات الأدبية ، محاولة « كارلو نالينو » لدراسة الأدب العربى ؛ وهى عبـــارة عن المحاضرات التى ألقاها فى الجامعة المصرية القديمة فى عامى ١٩١٠ ، ١٩١١ ، وقد جمعت بعد ذلك فى كتاب سمى تاريخ الآداب العربية ، عالج فيه نالينو الأدب العربى من الجاهلية حتى عصر بنى أمية . وهى كما يقول الدكتور ط حسين فى مقـــدمة هذا الكتاب ص ١٢ : « انها دراسة منظمة للأدب العربى القديم ، تقوم على أساس الموازنة بينه وبين الآداب القديمة الكبرى ، وتهدف الى أن الحياة الانسانية تتشابه وتتقـــارب مهما تختلف ظروفها ، ومهما يتنوع ما اختلفت عليهـــا من الخطوب . »

(٤) مثل المستشرق الايطـــالى « جـــويدى » وقد انتدبتـــه الجامعة فى عام ١٩٠٨ ، و « نالينو » الذى كان يدعى منذ عام ١٩١٠ لالقاء بعض المحاضرات ، وكذلك « فيبيت » الفرنسى الذى انتدبته أستاذا فى عام ١٩١٢ ، وكانوا جميعا يلقون محاضراتهم باللغة العربية .

وتعددت ألوانها ، فظهرت المقالة الأدبية والمقالة الاجتماعية والمقالة النقدية .

وعلى أى حال فإن هذه خطوط عامة صورنا بها العوامل التى مهدت لقيام النقد الأدبى الحديث ، من حيث طبيعته الخاصة ومن حيث علاقته بالشعر الغنائى وقد حرصنا على أن يقف القارئ على تلك العوامل التى كان لها أثرها فى حياة الأدب والنقد فى العصر الحديث ..

على أنا نلاحظ أن النقاد قد انقسموا إلى فريقين : فريق محافظ وفريق مجدد ، وكان لكل فريق منهما اتجاهه الذى سار عليه ودافع عنه بكل ما وسعته الحجة . ومن ثم اتجه النقد الأدبى اتجاهين : أولهما : لا جديد فيه وإنما كان استمراراً للاتجاه التقليدى المحافظ . وثانيهما : كان اتجاهاً متطوراً جديداً ، ثم يحدث صدام بين أنصار القديم الذين نشطوا فى نشر التراث الذى يتمسكون بأهدابه ولا يريدون عنه حولا ، وبين أنصار الجديد الذين يقومون دائماً بمحاولات لتحديد ما هية الأدب ، ومنه الشعر بصفة خاصة باعتباره أهم الأجناس الأدبية المألوفة عند العرب . وأخذ هؤلاء كذلك ينعون على الشعر العربى — بعد النهضة البارودية — أنه يرسف فى أغلال من التقليد ، وخروجهم على تلك التقاليد البالية الصدئة ، سواء أكان ذلك الخروج بدعوات نقدية أم بأعمالهم الأدبية[1] .

وعلى أية حال فإن الصراع بين هؤلاء وهؤلاء قد اجتاز مراحل مختلفة أسفرت كل منها عن تحطيم بعض القيم القديمة ، أو إضعافها فى نفوس الناس على الأقل .

وإذا نظرنا إلى حركة التجديد فى أدبنا العربى — بعيداً عن ذلك الصراع وجدناها تنحصر فى الشعر الغنائى فقط ، وذلك فى أوائل القرن العشرين ، لأن الشعر الغنائى أصل أجناس الأدب العربى وأعرقها ، كما أنه استأثر

---

(١) ناقش الدكتور محمد غنيمى هلال العلاقة بين القديم والجديد فى المجلة سبتمبر عام ١٩٦٠ .

بالنصيب الأوفى من النقد الأدبى القديم ، ومن ثم كان التجديد فيه يسير ببطء نظرا لجموده على التقاليد الفنية الموروثة فى صورتها الشائهة كما تمثلها المماحكات اللفظية والتعقيدات المنطقية عند السكاكى وأمثاله من علماء البلاغة المتأخرين.

ومهما يكن من أمر ذلك التجديد فى الشعر الغنائى وتعسره فى سيره فانه أصعب منالا من خلق أجناس أدبية أخرى كالقصة والمسرحية[1] .

ومن هنا يتضح أن معالم التجديد فى شعرنا الغنائى كانت تمشى على استحياء ، فى أواخر القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين ، لدى طائفة من الشعراء والنقاد فى محاولات نقدية حاولوا بها أن يحددوا مفهوم الشعر العربى فى الجيل الماضى . وأن يضعوا له بعض المقومات الحديثة التى تتفق ومقومات الشعر الأوربى ، وذلك لكى تفتح له آفاقاً جديدة بدلاً من الجمود على القديم .

على أننا لا نغفل هنا الإشارة إلى أن هؤلاء المجددين الذين خاضوا معركة التجديد ، لم يؤثر واحد منهم فى الآخر فى ميدان التجديد ، لأن كلاً منهم كان يمتاح من النقد الأدبى الأوربى فى اللغة الأوربية التى يجيدها أو مترجماً إليها ، وذلك لكى يحطم تلك القيم الصدئة البالية فى شعرنا العربى ونقده أو يعمل على إضعافها فى نفوس الناس الذين يدينون بها وليحل محلها قيماً شعرية أخرى استمدها من مطالعاته فى الشعر الغربى ونقده .

* * *

والدارس لحركة التجديد فى نقدنا العربى من واقع محاولات النقاد يخرج بأنهم قد استفادوا من معرفتهم للآداب الأوربية ومناهج الدراسة فيها فى دراسة الأدب العربى ونقده .

---

(١) راجع مجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ فى « هل لدينا مذاهب ادبية ؟ » للدكتور محمد غنيمى هلال .

وآية ذلك اننا نرى ناقداً مثل حسن توفيق العدل[1] لا يروقه أن يدرس الأدب العربى على الطريقة القديمة التى كانت تتمثل فى شرح حماسة أبى تمام ، وكامل المبرد ، وأمالى أبى على القالى وغيرها من أمهات الكتب العربية كما كان يصنع دارسو الأدب العربى قبل ذلك . .

لم يرقه ذلك لأنه رأى أن تاريخ آداب اللغة لأى أمة يبحث عن الحياة العقلية والبيانية فى الأمة فى مختلف عصورها ، وعن نشأة لغتها وتدرّجها ومدوّناتها ، وتاريخ آداب اللغة تابع فى تقسيمه للتاريخ السياسى أو الدينى فى كل أمة ، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون فى العادة عامة ، فإما أن تبعث الأفكار وتحرك الآمـــال لمزاولة المعارف ، أو تكون سبباً فى وقوف الحركة الفكرية فى الأمة بما يلحق الســياسة أو الدين من الضعف أو الوهن[2] .

وتأسيساً على هذا الفهم نرى العدل يقوم بمحاولة ناجحة فى دراسة الأدب العربى تسمى « تاريخ آداب اللغة العربية » ويعنى فيها بالبحث عن الحياة العقلية والبيانية للأمة العربية ، وعن نشأة اللغة العربية وتدرّجها وما دوّن بها من علوم ومعارف ، كما يعنى فى منهجه بالوقوف على الحركة الفكرية فى الأمة العربية .. ولم تكن ثورة هؤلاء النقاد مقصورة على مناهج دراسة الأدب ، بل تجاوزتها إلى الحديث عن النظريات والمبادئ النقدية السائدة فى الآداب الأوربية ، ومحاولة تطبيقها فى الشعر العربى حتى يساير العصر والتقدم الحضارى فى الشرق .

---

(١) ولد حسن توفيق بن عبد الرحمن العدل بالاسكندرية فى عام ١٨٦٢ ، درس بالجامع الأزهر ودار العلوم ، وســـافر الى المانيـا ، ودرس بمصر وانجلترا وتوفى بها يوم ٣ من يونيه عام ١٩٠٤ حيث كان يعمل استاذا فى جامعة كمبردج ، ونقل جثمانه الى مصر ، ومن آثاره « اصول الكلمات العاميه ؛ سياسة الفحول فى تثقيف العقول ، حياة العرب قبل الاسلام ؛ تاريخ آداب اللغة العربية .. » .

(٢) حسن توفيق العدل : تاريخ آداب اللغة العربية ص ٧ وما بعدها ، مخطوطة بدار الكتب عام ١٩٠٢ ـ ١٣٢٠ هجرية ...

ومن ثم نرى أن نجيب الحداد[1]، يعيب على الشعر العربى فقدانه للوحدة العضوية ؛ إذ كان نقاد العرب يعيبون اتصال البيت الأول بالثانى فى المعنى واللفظ ، ولا يتسامحون بوقوع شيء منه فى أشعارهم ، وإن وقع فى كلام أفحل شعرائهم كالنابغة الذبيانى حيث يقول[2] :

وهم وردوا الجفار عـــلى تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صادقـــات شهدت لهم بصـــدق الودّ منى

وقد سار فى هذا الاتجاه خليل مطران[3] ، حينما نعى على القصيدة العربية تعدد الأغراض فيها ؛ ومن ثم لاتجد ارتباطاً بين معانيها ، ولا تلاحم بين أجزائها ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطّد بها أركانها ، وربما اجتمع فى الواحدة منها ما لا يجتمع فى أحد المتاحف من النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل ، وناهيك عما فى الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضرب الأمثال ، وإرسال الحكم من المواضيع التى لا يضمها موضع إلا أن تتشاتم وتتلاكم وتتناكب وتتناهب فى ذهن القارئ ، ذاهبة كل مذهب بين السماء والأرض[4] .

وقد كان من الممكن أن نعد كلام مطران فى الوحدة العضوية وثيقة

---

(١) هو أديب سـورى عاش فى مصر ، وقد ولد عام ١٨٦٧ ، وهاجـــر الى مصر مع أهله فى عام ١٨٧٣ ، واشتغل بالصحافة والأدب ، وتوفى عام ١٨٩٩ .

(٢) نجيب الحداد فى مختارات المنفلوطى ص ١٣٠ وما بعدها .

(٣) ولد خليل مطران عام ١٨٧٢ فى أسرة عربيـــة من أسر « بعلبك » فى لبنان ، وتلقى تعليمه فى الـكلية الشرقية بزحـلة ، ثم انتقل الى المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك فى بيروت ، وفيها نهل اللغة العربية على أديب عصره ابراهيم اليازجى . ثم سافر الى باريس ودرس الآداب الفرنسية ، ولجأ الى مصر بعد عودته من فرنسا فرارا من اضطهاد العثمانيين ، واشـــتغل بالتحرير فى جريدة « الأهرام » ولم يلبث أن انشأ لنفسه مجلة مستقلة هى « المجلة المصرية » ثم حولها يومية وسماها « الجوائب المصرية » ، ثم أسندت اليه ادارة الفرقة المسرحية القومية منذ سنة ١٩٣٥ ، وقد ظل بمصر حتى أدركته الوفاة عام ١٩٤٩ ، راجـــع الأدب العربى المعاصر للدكتور شوقى ضيف ص ١٢١ ، ١٢٢ ، ط ثانية ، عام ١٩٦١ .

(٤) ، (٥) مقال خليـــل مطران « الكتاب أمس والكتاب اليوم » فى المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ العدد الثانى ص ٤٢ ، ٤٣ .

هائمة لولا أنه عاد فتنكب طريق الفهم السليم ، وادعى أنه لولا اختيار الألفاظ وحسن الأسلوب وبدائع الصور التركيبية ، وكذلك لولا مؤالفة أذهان العرب لصيغة القريض وتركيبيه من هذه القدد المتنافرة ، وأن المدرسين من العلماء جاروا الشعراء فى خوضهم هذا ولم يقوّموا عوجهم بالانتقاد ولم يؤدبوا تلامذتهم ومريديهم على رأى أصح من رأيهم فى النظم .

يقول مطران : لولا ذلك كله لكان مثلنا الآن ، حين مطالعة الكثير من شعرهم ، مثل الأجانب الذين إذا ترجمت لهم ، وجرّدت من تحلياتها اللفظية حارت بها بصائرهم ، وكذّبت ظنونهم أبصارهم ، لتناقض أسبابها وتناكر وجوهها [1] .

وهناك بعض النقاد قد تردى فى فهم الوحدة العضوية ، بل تجاوز ذلك إلى أن إطالة القصة الشعرية مع وحدة الموضوع يكون سبباً فى ملال القارئ ، وذلك الناقد هو قسطاكى الحمصى [2] ؛ إذ ادعى أن ابن أبى ربيعة قد برع فى نظم قصته التى يقول فى مطلعها :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكـــــر غـــداة غد أم رائـــح فمهجّـــر

وذلك لأنه سبكها سبكاً عجيباً برقّة تأخذ بمجامع القلوب ، وبلاغة مابعدها لمتطلب غاية ، بيد أنها لو طالت لملها القارئ لوحدة موضوعها ؛ لأن الإنسان مولع بالتنقل من حديث إلى آخر ، ومن منظور إلى غيره ومن حالة إلى أخرى ، فهو يمل الحالة المستديمة واو جمعت شروط السعادة كلها ، بل لعل السعادة لا تكون إلا فى التنقل والتحول والتغير والتبديل [3] .

---

(١) المرجع السابق .

(٢) قسطاكى بن يوسف بطرس بن يوسف الحمصى ، أديب ناقد ناظم ناثر ، عارف باللغتين الفرنسية والايطاليـــة ؛ أصله من حمص ، وولد بحلب يوم ٤ من شباط (فبراير) سنة ١٨٥٨ ونشأ بها ، ثم أدخل مدرسة رهبان القديس فرنسيس ، وانصرف الى التجارة ، وأخذ علم العروض عن الخورى جرجس دلاله ، وأخذ الفلسفة فى مرسيليا عن جاكمان ، ورحل الى مصر والقسطنطينية وانجلترا وايطاليا ، وانتخب عضوا بالمجمع العلمى العربى بدمشق ، وتوفى بحلب فى مارس ســـنة ١٩٤١ . راجع معجم المؤلفين جـ ٢ ص ١٣٢ .

(٣) قسطاكى الحمصى : منهل الوراد ص ٢١٥ .

على أن الشيخ نجيب الحداد يعدّ تقديم شعراء العرب بين يدى أغراضهم الشعرية ، بالغزل والنسيب والحكم وأمثالها مخلا بالوحدة العضوية ، وذلك لأنه يجب أن يأتى الشاعر بغرضه فى مفتتح قصيدته دون توطئة ولا تمهيد [1] .

وفى الاتجاه نفسه نرى سليمان البستانى [2] يعد ابتداء القصائد بالغزل من المغامز التى توجه إلى شعر المولدين ؛ ومن هنا يرى أنه داع لابتذال الغزل ووصف الغرام ، حيث لا محرك إليه إلا التوطئة للمديح ، فجاء أكثر ما نظم من هذا القبيل غير مثير للعاطفة ، ولا مؤثر فى النفس ، وإن كثر فيه الحنين والأنين ، بخلاف ما يقصد به شخص معين [3] .

ومن ناحية أخرى يرى البستانى أن من الثابت «أن التوطئة بالغزل ليست من بدع المولدين ، بل هى خطة درج عليها الشعراء من أيام الجاهلية ، على أن الجاهليين لم يبتذلوها ولم يتعمدوها إلا فى أحوال مخصوصة كان يزدان بها شعرهم ، ولم يصف شاعرهم فى أكثر المواقف إلا غراماً برّح به كما ترى فى غزليات امرئ القيس وعنترة ، وإذا تعدى تلك الخطة ، فلم يتعدها إلا قليلاً ، بخلاف المولدين إذ كانوا يتكلمون الغزل تكلفاً كأنه من لوازم الاستهلال» [4] .

وقد تضمنت حركة التجديد ثورة على شعر المدح الذى كان يعج به الشعر العربى آنذاك ؛ إذ نعى الشاعر أحمد شوقى [5] ، فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه على الشعر العربى أنه حصر نفسه فى دائرة المدح ،

(١) نجيب الخداد فى مختارات المنفلوطى ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٢) هو سليمان بن خطار بن سلوم بن نادر البستانى ، ولد سنة ١٨٥٦ ، وتوفى سنة ١٩٢٥ م .

(٣) ، (٤) سليمان البستانى : مقدمة ترجمته لالياذة هوميروس ص ١٤٦ .

(٥) أحمد شوقى بن على بن أحمد من شعراء العصر الحديث ، ولد عام ١٨٦٨ بالقاهرة ، ودرس الحقوق بمصر وفرنسا ، وتمكن من الترجمة والأدب الفرنسى ، عين رئيسا للقلم الفرنجى فى ديوان الخديو عباس حلمى : ثم سافر الى اسبانيا وعاد الى مصر ، فاختير لعضوية مجلس الشيوخ ، وظل بها الى أن ادركته الوفاة عام ١٩٣٢ ، وله ديوان شعر يسمى « بالشوقيات » فى اربعة اجزاء ، وبعض المسرحيات الشعرية والنثرية .. منها « اميرة الاندلس ، عنترة ، مجنون ليلى ، والست هدى » راجع معجم المؤلفين جـ ١ ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

وأن الشعراء اتخذوا من الشعر حرفة تقوم بالمدح ، ولم يجيلوا نظرهم فى هذا الملك الكبير الذى لم يخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب .

ويوضح أحمد شوقى أكثر من هذا حين يفسر هذا الملك الكبير بالكون، كما يحدد مهمة الشاعر الأصيل بأنه من وقف بين الثريا والثرى ، « يقلب إحدى عينيه فى الذرّ ، ويجيل أخرى فى الذرّا ويمر بالعراء مرور الوبل، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من جهة علماً لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء » (١) .

ويتساءل عن السبب الذى أوقعه فيما نهى عنه بالنسبة للشعر والشعراء ، وما الذى دعاه إلى أن ينساق فى الدروب نفسها التى عابها على الشعر العربى وشعرائه .

ثم يجيب على تساؤله بأنه قرع باب الشعر ، وهو لا يعلم من حقيقته ما يعلمه اليوم ، ولا يجد أمامه غير دواوين للموتى لا مظهر فيها للشعر ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، ثم يقول : « والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان ، وصونها من الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها » (٢)

ولم تكن الثورة على شعر المدح مقصورة على شوقى لأن سليمان البستانى قد عد من المغامز التى توجه إلى شعر المولدين المدح وتبذلهم فيه حتى جعلوا الشعر صناعة للتكسب ومهنة للاسترزاق فكاد يمتهن الشعر وتنحط طبقة الشعراء فى عيون عظماء الأمة ، بحيث لو تتبعنا أقوال فحولهم كالبحترى وأبى تمام والمتنبى لما رأيناه يتعدى المدح للمحسن إليهم ، والهجاء للممسك عنهم ، بل ربما هجوا ممدوحيهم ، ومدحوا مهجويهم طمعاً وتشفياً ، كما كان شأن المتنبى مع كافور (٣) .

(١) ، (٢) أحمد شوقى : مقدمة الجزء الأول من ديوانه ص ٧ وما بعدها عام ١٨٩٨ .
(٣) سليمان البستانى : مقدمة ترجمته لالياذة هوميروس ص ١٤٦ .

على أن نقاد هذه الفترة قد نبذوا التقليد وحمّلوه تبعة انحطاط الشعر العربى ، وفى مقدمة هؤلاء سليمان البستانى الذى ذهب إلى أن التقليد أخذ يظهر قبل انقضاء عصر المولدين فى القرن الثامن الهجرى وبات شعار المتأخرين ، وحبذا لو كان تقليداً صحيحاً ، بل شوّه وجه الشعر ، ولا سيما فى القرنين الأخيرين ؛ إذ بات شاعرنا ولا إلمام له بأحوال عصره ، فضلاً عن أحوال المتقدمين ، يتحدى امرأ القيس ، فيضرب فى البوادى والقفار ، وهو فى بيت موصد الأبواب ، ويسوق الظعن وهو على متن ويترنم ببهجة الرقمتين وينيلهما من كرمه صفات جنات عدن ، ولا يدرى أنهما مطمئنان من الأرض فى بادية قفرة تقتله أشعة الشمس إذا وقف إليها ساعة واحدة ، وهو لو فطن ، يتنقل فى موطنه فى روض أريض وجنات تجرى من تحتها الأنهار حتى لو أردت أن تستدل من شعرهم على شىء من حالة مجتمعهم لأعياك ذلك ، وغاية ما يرتسم فى ذهنك صور مشوهة لا يعلم لها رأس من ذيل [1] .

ومن ثم نرى خليل مطران يعيب على الشعراء عدم الصدق ، لأنه ناشىء من تقليدهم للشعراء القدامى ، ويذهب إلى أننا لو قرأنا قصيدة لمتأخر ، ونحن لا نعلم ناظمها ، لعاد بنا الفكر إلى صدر الإسلام أو الجاهلية ، وحسبناها لواحد من شعراء تلك الأيام . ثم يتهكم بالشعراء قائلاً : «فإذا صح أن الأديب رسام يصور أحوال زمانه ، فكيف يكون شاعراً حضرياً مترفاً ، جوّاباً للبلاد القصيّة فى اللحظات ، وهو قاعد ، عالماً بكل ما يطرأ على أحقر قرية من القرى البعيدة ، وهو لم ينقل إليها قدماً ، ثم تقرأ شعراً من نظمه وإذا سرج الزيت قد حلّ محل شمس الكهرباء وقمر الغاز ، وقطار الجمال التى تحدى على مهل قد أصبح بديلاً من قطار الحديد الذى ينتهب الآفاق ، وصفوف الأشجار المجردة فى الصحراء قد قامت مقام أعمدة الأسلاك البرقية ، والمدن العامرة الضخمة قد اضمحلت بمنتدياتها وشوارعها الفسيحة ومركباتها

---

(١) سليمان البستانى : فى مقدمة ترجمته لالياذة هوميروس من ١٦١ وما بعدها .

وقامت على أطلالها القرى ذات السقوف الواطئة والمداخن السوداء والأزقة الضيقة [1] .

وعلى هذا الفهم نرى نقاد هذه الفترة يطالبون الشعراء بالصدق فى تجاربهم الشعرية ومن هنا نرى نجيب الحداد يطالبهم بالتزام الحقائق فى نظمهم التزاماً شديداً ، وبالبعد عن المبالغة والإطراء بعداً شاسعاً ، بحيث لا تكاد تجد لهم غلوا ولا إغراقاً ولا تشبيها بعيداً ولا استعارة خفية ولاخروجاً عن حد الجائز المقبول من المعانى الشعرية فى جميع وجوهها ومقاصدها [2] .

وتتفرع عن دعوتهم للصدق دعوة أخرى ، تتمثل فى محاراة الشاعر لعصره ، ولا سيما أن الشعراء فى مو قف انتقال — كما يقول خليل مطران — وهو موقف دقيق حرج فى الغاية ، تكثر فيه مزالّ القدم ، وتتعدد مشاطُّ القلم ، وبين الإحسان والإساءة فيه طرفة جفن ، ووثبة فكر ، وحلول لفظة محل مرادفتها ، ونزول استعارة فى منزل مضارعتها ، وقد تكونان شبه اليد باليد والعين بالعين فى تأدية المراد[3] .

ثم يوضح أكثر من هذا حينما يأبى أن يكون من زمانه بمنظومه ومنثوره ويابى القديم أن يكون منه ، فهل يصبر على هذا الانحطاط أبد الدهر ، حتى إذا مرّ المؤرخ يوماً بآثار الشعراء من بعدهم ،وسأل من الناس؟ فيقال إنهم رمم .

ومن العجيب أن يثور على حالة الشعر العربى شاعر مثل[4] حافظ[5] إبراهيم فينعى عليه أنه قد ضاع بين العقل والخيال . وبين أمة مكسالة ،

---

(١) مقال خليل مطران « الكتاب أمس والكتاب اليوم » فى المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ العدد الثالث ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) نجيب الحداد فى مختارات المنفلوطى ص ١٣٣ وما بعدها .

(٣) ، (٤) خليل مطران : مقدمة الجزء الأول من ديوانه ص ١٠ ، والمجلة المصرية العدد الثالث ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٥) ولد محمد حافظ بن ابراهيم فهمى المهندس ، شاعر مصر القومى ، فى ذهبية كانت راسية بالنيل أمام ديروط سنة ١٨٧١ ، وتوفى أبوه بعد عامين من ولادته ، ونظم الشعر فى أثناء دراسته ، واشتغل مع بعض المحامين فى طنطا فالقاهرة محاميا ، ثم التحق بالمدرسة الحربية ، وتخرج سنة ١٨٩١ ، وسافر مع حملة السودان ، وأقام مدة فى سواكن والخرطوم ، والف مع بعض زملائه من الضباط المصريين « جمعية » سرية =

وقوم نيام لما يفيقوا من نومهم بعد ، أهانوا الشعر وأصغروا شأنه بين الأنس والكأس ، وغرام الظبية والغزال ، والنسيب والمديح والهجاء والرثاء والحماس فى غير شىء . ومن ثم عاش الشـــعر العربى بينهم مهاناً كما كان مهاناً فى العصور الخوالى[1] .

ويرى حافظ أنه قد حان الوقت ، لأن يفك الشعراء قيودهم التى قيّدهم بها دعاة المحال ، ثم يتطلع إلى رفع هذه الكمائم عن الشعراء حتى يتنسموا ريح الغرب ، فيستفيدوا من آدابه وثقافته ... وذلك فى قصيدته « الشعر » والتى يقول فيها [2] :

آن ياشعر أن تفك قيـــوداً قيدتنا بهـا دعـاة المحـال
فارفعوا هذه الكمائم عنـــا ودعـــونا نشم ريح الشمال

وقد سار فى هذا الاتجاه سليمان البستانى ، حينما رأى أنه لم يبق للشعر بعد تلك الرقدة الطويلة إلا أن يهب هبة جديدة ، بطور جديد وروح حية ، ولا سيما أن الأمة شاعرة منذ نصف قرن بوجوب مجاراة الزمن ، وعالمة أن التصدى لمصادمة تيار الترقى «غرور عاقبته الزيغ والخذلان ، ولهذا شرع النوابغ من أبناء هذا العصر فى تعديل الخطة فكانت لهم اليد البيضاء ، وأسفر جهدهم عن إبراز الشعر الرقيق بالثوب الأنيق ، وما هو إلا قبس فاض من غرة هلال سيتكامل بفضلهم بدراً إن شاء الله » [3] .

* * *

على أن النقاد الذين قادوا حركة التجديد أخذوا على الشعر العربى أنه ذاتى ومن هؤلاء النقاد نجيب الحداد الذى ذهب إلى أن الشعر العربى

= وطنية ، اكتشفها الانجليز ، فحاكموا أعضاءها ومنهم حافظ ، فأحيل الى الاستيداع . فلجأ الى الشيخ محمد عبده ، وكان يرعاه ، فأعيد الى الخدمة فى البوليس ، ثم عين رئيسا للقسم الادبى بدار الكتب سنة ١٩١١ ، وتوفى بالقاهرة عام ١٩٣٢ . راجع : الاعلام لخير الدين الزركلى ص ٢٠٤ .

(١) ، (٢) حافظ ابراهيم : الجزء الأول من ديوانه ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

(٣) سليمان البستانى : فى ترجمة الالياذة هوميروس ص ١٦٢ .

مقصور على حوادث الشعراء أنفسهم والإبانة عما يكنه الشاعر من شكوى أو وجدان أو حكاية واقعة غرامية أو حماسية ، يبرزون المعانى الشعرية فى ذلك كله كما تصور لهم نفوسهم ، مجردة عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية وكثرة التشعب فى إبراز المعانى الخيالية والصور الوهمية كما درج عليه المولدون [1] .

ثم يشيد الحداد بالأوربيين الذين انفردوا بوضع الروايات الشعرية ، واعتبروها « أول أبواب الشعر » وأسمى درجاته وأشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه فى تأليف حكايتها ولطف التصور فى بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ، ودقة تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم رويّة طويلة وعارضة شديدة » [2] .

وفى مقام التعليل لذلك يرى الحداد أن الشاعر فى الرواية الشعرية يضطر إلى تمثيل عواطف متعدّدة ، وإقامة نفسه فى موقف كل شخص من أشخاص الراوية ، يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ، ويضع فى دوره التمثيلى ما كان ينبغى أن يقوله صاحب الدور الأصيل [3] .

ويرى الحداد أن هذا الفن قد انتقل إلينا هذه الأيام واشتغل به جماعة من الشآمين ، نظموا فيه الروايات الشعرية وأخصهم المرحوم المأسوف عليه الشيخ خليل اليازجى فى روايته « المروءة والوفاء » إلا أننا لم نبلغ فيه مبلغ الإفرنج بعد ، ولا وصلنا إلى ما وصلوا إليه من درجة جودته وإتقانه ؛ ومن هنا فإن الشيخ خليل اليازجى هو أول من راد هذا الفن فى الأدب العربى [4]

وعلى الرغم من أن الحداد قد نعى على الشعر العربى ذاتيته ، وعلى الرغم من تقدم نعيه السابق فى الزمن فإنه كان أكثر توفيقاً من قسطاكى الحمصى الذى ذهب إلى « أن الشعر القصصى كان عند العرب وإن لم يسمّوه بهذا الاسم ، وربما أدخله بعضهم فى باب الحماسة ، وسماه بعضهم بالأراجيز ، وكلاهما غير واف بالتعبير عن هذا الغرض » [5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) نجيب الحداد فى مختارات المنفلوطى ص ١٢٩ وما بعدها .
(٥) قسطاكى الحمصى : منهل الوراد ص ٢٠٤ وما بعدها .

وفى ضوء ما سبق يحاول الحمصى مناقشة إدخال بعضهم للشعر القصصى فى الشعر العربى فى باب الحماسة أو الأراجيز ، وينتهى من نقاشه إلى أن الحماسة قد تخلو كثيراً من القصص ، وأما الأراجيز فلم يصل إلينا من أراجيز العرب ما ينيف على الخمسين بيتاً ، بل أكثرها أقل من ذلك بكثير .. وقد نظمت لأغراض تافهة كقول امرأة أبى حمزة الضبّى وهى ترقص ابنتها :

ما لأبى حمزة لا يأتينـــا ... يظل فى البيت الذى يلينـــا
غضبانَ ألاَّ نلد البنينـــا ... تالله ما ذلك فى أيدينـــا
وإنمـــا نأخذ ما أعطينـــا ... ونحن كالأرض لزارعينـــا
ننبت ما قد زرعوه فينا

فالأراجيز — كما يقول الحمصى — عند العرب لم تكن طويلة ، أو محيطة بوصف حوادث تاريخية ، أو وقائع حربية بتفاصيلها ، بل كانت العرب تنطق بالرجز قبل أن تنطق بغيره من أبحر الشعر ، فألمّ بسائر أحوال العرب ؛ ومن ثم لا تنطبق على سائر ما ذكره من الشعر القصصى ، أو هو المسمى بالملاحم ، بل بها شىء من هذا النوع [1] .

والدارس لما كتبه الحمصى فى هذا الصدد لا يفهم من موازنته بين الحماسة الغنائية الملاحم سوى «الخلط بين الأمرين ؛ لأن الفرق بينهما شديد كما أنه يخلط فى هذه الموازنة بين الحماسة الملحمية والدراما والمسرحية الغنائية.

* * *

وبانتهاء الحديث عن حركة التجديد فى النقد ، ينبغى علينا أن نتحدث الآن عن الحركة التى قادت التجديد فى النقد المعاصر ودعت إليه وألحّتْ فى ضرورة الأخذ به وصارعت المقلدين فى النقد والشعر ..

وهذه الحركة قد أسفرت عن قيام مدرسة نقدية تسمى « مدرسة الديوان» وقد سميت باسم أول أثر نقدى وضعه اثنان منها هما : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى .

---

(١) قسطاكى الحمصى : منهل الوراد ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

الفصل الثانى

عباس العقاد ومدرسة الديوان

١ — البيئة العامة

قبل أن نتحدث فى هذا الفصل عن عباس العقاد ومدرسة الديوان ، يجدر بنا أن نتحدث عن البيئة العامة ، كما وجدها العقاد ، من الناحية السياسية والاجتماعية والفكرية ، وبعد ذلك يكون حديثنا عن تفاعل العقاد مع البيئة العامة ، ومقومات شخصيته .

الحياة السياسية :

ولكى نتحدث عن الحياة السياسية فى البيئة العامة التى عاش فيها العقاد ، لابد أن نستحضر فى أذهاننا أن نظام الحكم فى مصر قبل أن تضع لها دستوراً كان فردياً ، يخضع لرغبة الحاكم التحكمية فى مواطنيه ، كما أن شكل الحكومة فى مصر والشرق كذلك لم يكتسب شيئاً من التجارب المتتابعة وراء تكوين الحكومة الصالحة فى فرنسا وإنجلترا ، وذلك يرجع لأمور تتلخص فى أن هذا الجمود ناشئ من عدم إسهام الشعب فى اختيار حكوماته المتوالية المتتابعة ، فالحكومات فى مصر كانت لا ترتكز على الشعب ولكنها تأتى من طريق اغتصاب إنسان الملك لنفسه ، ويبقى الحاكم المتصرف إلى أن يزحزحه عن مكانه مغتصب آخر يأنس من نفسه الصولة والنفوذ ، ومن ثم فإن الحكومة لا تتحول باختلاف مصالح الشعب ، ولا الشعب يعتمد على اختلاف هيئاتها ، فقد أنشأت نفسها — كما يقول العقاد — بقوة ساعدها ، ولم ينشئها الشعب كما هو شأن الحكومات فى الغرب ، وقد شدّت أزرها فى كثير من المواقف بالسلطة الدينية التى رأت من مصلحتها أن تتبادل وإياها المعاضدة والتناصر . فجمدت جمود عقائد الأديان فى وهم الإنسان[1] .

(١) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٦١ ط اولى سنة ١٩١٢ مطبعة الهلال .

وقد قامت محاولات ثورية كثيرة للتخلص من نظام الحكم الفردى ، وذلك حينما كان يشعر الوطن بالوحدة القومية تحل محل القبلية فى حياته الاجتماعية ، فقامت ثورة عرابى فى مصر عام ١٨٨٢ هادفة إلى استبدال حكم نيابى عن طريق الانتخاب بين المواطنين بالحكم الفردى الذى كان قائماً آنذاك ، غير أنها أخفقت وحاق بقادتها ألوان العذاب من نفى وتشريد وهول وهوان .

وقد ترتب على إخفاق هذه الثورة أن أطلق الحاكم المتجبر — على أعنف ما يكون التجبر — يده فى البلاد حتى مطلع هذا القرن العشرين ، فشهد الوطن قصة دامية تتمثل فى إعطاء الحاكم المستبد مخولاً شرعياً لتصرفاته دون تعقيب عليه ، وذلك فى الاتفاق الودى الذى تم بين فرنسا وإنجلترا يوم ٨ من أبريل عام ١٩٠٤ .

ومن هذا الحين بدأت الأحزاب المصرية فى الظهور ، فظهر فى هذه الفترة أحزاب أربعة ، كان لكل حزب منها رجالاته وصحفه التى تنطق بلسانه ، وأول هذه الأحزاب : الحزب الذى كان يعمل للإنجليز ولسان حاله جريدة المقطم ومن أعضائه البارزين : مصطفى فهمى ، ونوبار ، ومحمد سعيد ، وكثير من السوريين الذين لجئوا إلى مصر .

والحزب الثانى هو حزب الخديو ، وتمثله المؤيد وصاحبها ، ويدين بالولاء لتركيا عن عقيدة دينية عبر عنها المؤيد فى عدده الصادر يوم ١٨ من أكتوبر سنة ١٩١٣ .

أما الحزب الثالث فهو الحزب الوطنى ، وكان يدعو لتركيا أول الأمر ، فى الوقت الذى يطلب فيه الاستقلال التام لمصر ، ويتضح ذلك من قول مصطفى كامل : « حقاً إن سياسة التقرب من الدولة العلية لأحكم السياسات وأرشدها [1] » .

---

(١) عبد الرحمن الرافعى : مصطفى كامل ص ٣٥٠ ط ثانية القاهرة .

والحزب الأخير هو حزب الأمة ، وقد أنشئ فى عام ١٩٠٧ ، عقب مغادرة كرومر للبلاد ، وقد شهد مولد هذا الحزب وأثنى على رجاله « لأنهم — من وجهة نظره — يرغبون فى التعاون مع الأوربيين على إدخال المدنية الأوربية فى مصر[١] » ، وقد أنشأ هذا الحزب (الجريدة) التى آل تحريرها فيما بعد إلى أحمد لطفى السيد .

على أننا نرجح أن الفكرة الوطنية لم تظهر بوضوح بعيدة عن الجامعة الإسلامية ، إلا على يد رجال حزب الأمة الذين ترسّموا خطا أستاذهم الإمام محمد عبده[٢] .

وقد كان لمأساة دنشواى عام ١٩٠٦ ، وإعلان الحماية عام ١٩١٤ ، أثر سيئ فى نفوس المصريين ، إذ شاع فى الناس سيئات الحكم الفردى على أسوئه فى هذا الوطن ، فمن تجنيد إجبارى لفرقة العمال ، إلى اعتقال متكرر لشبهة وغير شبهة ، وإتاوات تفرض لعلة من العلل المخترعة ، تبرعاً للصليب الأحمر ، أو ترفيهاً عن المرضى والجرحى فى الحرب العالمية الأولى ، أو مساعدة على مشروع كائناً ما كان من مختلف المشروعات ، وأصبح كل طلب إنذاراً بالتهمة المحكوم فيها بغير استئناف ، أو إنذاراً بالسداد فى غير تردد ولا مساومة[٣] .

وظلت مصر فى حرب عوان بينها وبين المستعمر الغاصب ، فتألفت وزارات لم تستطع حكم البلاد ، ولبثت البلاد من غير حكومة فترات طويلة ، وحينذاك رضخ المستعمر إلى إجراء مفاوضات بينه وبين ممثلى الأمة . وعلى الرغم من الفتن والدسائس التى كان يبثها المستعمر بين سياسيى هذا الوطن ،

---

(١) ، (٢) تشارلز آدمز : الاسلام والتجديد ، ترجمة عباس محمود ص ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٣) راجع « حيـــاة قلم » لعباس العقاد فى آخر ساعة الصادرة يوم ٢٣ من اكتوبر عام ١٩٥٧ العدد ١٢٠٠ .

الذين كانوا يتفاوضون معه ، على الرغم من ذلك كله ، فإن المفاوضات قد انتهت إلى استقلال داخلى تمثّل فى وضع دستور لمصر ، أعلن يوم ١٩ من أبريل سنة ١٩٢٣ ، وبه انتقل حكم البلاد إلى المصريين الذين تصدعت وحدتهم التى واجهوا بها المستعمر فى ثورة ١٩١٩ ، تلك الوحدة التى كانت تتمثل فى وقوف الشعب خلف الوفد المصرى بقيادة سعد زغلول ، إذ كان الشعب يصدر فى ثورته عن الوفد بتنظيماته وخططه الثورية التى ارتج لها المستعمر آنذاك ، والتى تمثلت فى ثورة ١٩١٩ . ولكن هذه الوحدة لم تلبث أن تصدعت بانفصال جماعة عن الوفد المصرى كانوا نواة لحزب الأحرار الدستوريين الذى أُسس فى أكتوبر سنة ١٩٢٢ ، كما اجتهد القصر فى أن يحتفظ لنفسه ببعض مزايا الحكم ، وألف حزب الاتحاد ، ثم حزب الشعب ، ثم اندمج كلاهما فى حزب الاتحاد الشعبى ، وكانا يشايعان القصر ، وقد أدت هذه الفرقة إلى تناحر الأحزاب فيما بينها ، وظلت على هذا الحال حتى قامت ثورة ٢٣ من يوليه سنة ١٩٥٢[1] .

الحياة الاجتماعية :

وقد كانت الدعوة الوطنية لدى ممثلى الأحزاب تتضمن اتجاهين يخضعان لمبادئ الأحزاب السياسية . ويتمثل الاتجاه الأول فى عدم فصل الدين عن الدولة ، كما هو واضح فى مبادئ الحزب الوطنى الذى كان يدعو إلى استقلال مصر تحت السيادة العثمانية .

أما الاتجاه الثانى فيتمثل فى عدم اختلاط الدعوة الوطنية بالنزعة الدينية ، كما هو واضح فى مبادئ حزب الأمة وباقى الأحزاب الأخرى التى كانت تدعو إلى استقلال مصر تحت السيادة المصرية ، ومن ثم نادى ممثلو هـذه الأحزاب بفصل الدين عن الدولة ، وبتحرير المرأة وفضّ الحجاب عنها .

---

(١) راجع فى الأدب الحديث للأستاذ عمر الدسوقى جـ ٢ ص ٧٢ .

وكان فى مقدمة الداعين إلى ذلك قاسم أمين الذى أبى أن ترزح المرأة العربية تحت وطأة الحجاب ، وألا تشارك الرجل فى الحياة تقليداً لأوربا .

وفى تصورنا أن السفور والحجاب قضية قديمة وكانت فى نظر الداعين للسفور لا تضاد الدين .

وقد سارت فى هذا الاتجاه ملك حفنى ناصف ، غير أنها دعت إلى السفور المحتشم فقط ، وأنكرت اختلاط الجنسين[1] . كما طالب عباس العقاد بتحرير المرأة من الحجاب وتهكم بالدعاة إليه حينما ذهب إلى أنه خير للرجل الذى يخشى أن تصادفه امرأة فى الطريق فيفتتن بها أن يرجع إلى نفسه فيقوّم طباعها ويلطف من شبقها ، ذلك خير له وللعالم من أن يحكم بالسجن المؤبد على نساء العالم كله[2] ، كما دعا إلى اختلاط الجنسين والحد من تعدد الزوجات بأسلوب تهكمى ساخر ، وذلك حينما يقول : « لا أدرى لماذا يسوغ للرجل أن يستحوذ على أكثر من أربع نساء ، ولا يسوغ للمرأة أن تطمع فى أكثر من ربع رجل إن لم يكن أقل[3] » .

على أن العقاد يذهب إلى أبعد من هذا فى تحرير المرأة ، حينما يرى أنه لاينبغى أن يقتصر الغرض من تربية البنت على تعليمها كيف تكون زوجة ، إلا إذا كنا نعلم الفتى فى المدارس ليكون زوجاً ، والواجب أن نعنى بتعليمها ما تنشأ به المرأة قادرة على النهوض بنصف أعباء الهيئة الاجتماعية ، فإن العشرة الزوجية ليست حرفة يتلقى الطالب أسرارها فى دور التعليم ، ولكنها عمل كسائر اعمال الحياة يحسنه الإنسان أو لايحسنه بمقدار ما له من الحذق والاختبار[4]

الحياة الفكرية :

وإذا ما اجتزنا الحديث عن الحياة الاجتماعية ودلفنا إلى الحديث عن الحياة الفكرية وجدنا أن السواد الأعظم من المصريين كانوا كثيرى الاعتقاد

---

(١) راجع باحثة البادية للآنسة « مى » ص ١٢٥ وما بعدها . مطبعة المقتطف ، القاهرة عام ١٩٢٠ ، وفى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٥٥ .

(٢) و (٣) العقاد : خلاصة اليومية ص ٢١ ، ٢٨ .

(٤) العقاد : خلاصة اليومية صفحة ٧٣ .

فى الخرافات ، مرهفى السمع إلى القصص الخرافية ، حتى صارت هـذه القصص التى يسمعونها من العجائز تملأ كل مناحى تفكيرهم ، حتى صارت عالماً كبيراً ملؤه السحر والعفاريت ، وغدت العفاريت حولهم فى كل مكان يحلّون به .

وهذه القصص الخرافية ، بما فيها من إغراق فى الخيال وإغراب فيه ، علامة على انحطاط الفكر والجهل بحقائق الأمور ، لأن تجسيم القصاصين للحوادث والمبالغة فى وصف أبطالهم مقصود بها استفزاز استغراب قرائهم وسامعيهم ، لعلمهم أن القراء والسامعين لا يستفزُّ استغرابهم بغير ذلك[1] .

على أن سماع هذه القصص للناس بصفة عامة ، وللأطفال بصفة خاصة قبل أن تتفتح لهم أبواب الآمال ، يبعث على التراخى والتواكل ، وترك تحقيق أمانيهم إلى المصادفة والاتفاق ...

والذى يفهم مما سبق أن دعاة الإصلاح مصابون بالمبالغة والتطرف فى وصف الحالة الفكرية للشعب ، لأنه لا يعقل أن يكون الشعب كله كما وصفه عبد الرحمن شكرى والعقاد .

ومهما يكن من أمر فإن عصراً هذه حاله ، لا يمكن أن يرقى أهله ، إلا إذا تخلّصوا من رق الأوهام والخرافات التى هى كالأغلال والقيود التى تتمثل فيما يقرءونه عن كرامات الأولياء من إحياء الموتى وإماتة الأحياء، ومن إزالة العمى عن أعين الأكفّاء وإزالة البصر عن أعين المبصرين ، إلى آخره .

وقد قامت حركة إصلاح هدفها القضاء على الخرافات والشعوذات التى كانت تغلب على معتقدات المصريين ، قام بها جمال الدين الأفغانى ، وحمل مشعلها تلاميذه من بعده ، وأخذ كثير من المصريين المثقفين يقبسون من ضوء تلك الحركة قبساً يضيئون به العقول المتخلفة من المصريين ..

وقد أخذ الإنجليز هذا الضوء الفكرى فى ريعانه بسياستهم الاستعمارية

---

(١) المرجع السابق ص ١٥ ، وراجع كذلك اعترافات شكرى للاستاذ عبد الرحمن شكرى ص ٢١ .

فى الثقافة والتربية ، حينما سيطروا على كل مقدرات البلاد ، ولم ينج من شرهم إلا نفر قليل ممن ارتضعوا لبان هذه الثورة الفكرية فى عنفوان شبابها .

وكان هذا السلوك باعثاً لأن ينعى مفكر أوربى على هذه السياسة مبيناً أنها تفتقر إلى الروح المعنوية والإلهام القوى . وعزا افتقارها لذلك ، إلى ضيق أفق «دانلوب» وسيطرته على التعليم ، على الرغم من أن معرفته للتربية لاتتعدى ما كانت توحى به تلك الدروس التى تلقاها فى صغره ، ومن ثم فإنه كان يصدر الأوامر والنظم والقوانين ، كما تتصورها عقليته الصدئة ، غير عابئ بنصح المصريين فى السياسة التعليمية[1] .

ومعنى هذا أن الإنجليز قد قاموا بمحو كل منفذ لترقية الفكر فى الأمة ، فى الوقت الذى عملوا فيه على تغلغل نفوذهم فى شتى المجالات الثقافية والفكرية ومما يدل على مدى الهوة السحيقة التى تردت فيها مصر على أيدى هؤلاء المحتلين ما قرره سعد زغلول فى الجمعية التشريعية عام ١٩٠٧ رداً على اقتراح يتضمن تعليم المواد كلها باللغة العربية فى المدارس ، وإبطال التعليم باللغة الإنجليزية .

يقول سعد فى ذلك : « إننا لو جعلنا التعليم باللغة العربية فإننا نكون قد أسأنا إلى بلادنا ، لأنه لا يمكن للذين يتعلمون على هذا النحو أن يتوظفوا فى كثير من المصالح التى تعتمد فى إداراتها على اللغات الأجنبية ، وذلك بالإضافة إلى أننا نصادف فى الوقت نفسه صعوبات مادية ، وهى قلة المعلمين الأكفاء الذين يمكنهم تعليم الفنون باللغة العربية ، فإذا كنتم توافقون على الاقتراح المقدم إليكم كنتم كمن يحاول الصعود إلى السماء بلا سلم[2] » .

وعلى الرغم من ذلك كله فإن القاهرة كانت مركزاً لكل دعوة : دعاة الجامعة الإسلامية ، ودعاة الوحدة العربية : ودعاة تركيا الفتاة ، ودعاة الإصلاح

---

(١) Sir valentine Chirol. The Egyptian Problem, ppZ31-Z32

(٢) ألقاها سعد زغلول يوم ٣ من مارس عام ١٩٠٣ ، ونشرت بالمؤيد يوم ٥ من مارس ١٩٠٣ .

فى إيران وفى أواسط آسيا ، ودعاة الحركات الوطنية فى سائر الأقطار الإفريقية من شمالها فى بلاد المغرب إلى جنوبها فى بلاد السواحل وزنجبار ، ذلك أن الدعوة القلمية فى تلك الفترة قد بلغت فى القاهرة مبلغاً لا يدانيه ما بلغته فى عاصمة من عواصم المشرق والمغرب[1] ..

وكانت قوة هذه الدعوة القلمية تخيف الملوك والساسة على عروشهم وعلى أرواحهم وأبدانهم ، كما كانت تخفيف المستعمر الذى اهتزت فرائصه منها ، لأنها تعنى رحيله وعدم بقائه ، ولذا فإن المستعمر رأى أنه ليس من الحصافة فى شىء أن يتجاهل هذه الدعوة القلمية أو يغفل عن أخطارها وعواقبها حرصاً على بقائه وبقاء أجرائه فى الحكم من الملوك والأمراء وساسة البلاد ، ومن ثم نراه يعمد إلى تقييد الصحافة عن طريق إعادة القوانين الصادرة التى تمثل السيف المصلت على هامة الصحافة والصحفيين الذين ينتقدونه ، وتعرف هذه القوانين باسم قانون المطبوعات ، الذى كان قد صدر يوم ٢٦ من نوفمبر عام ١٨٨١[2] .

وكان بعث هذا القانون يوم ٢٥ من مارس سنة ١٩٠٩ ، ويخول وزير الداخلية الحق فى إنذار الصحف وتعطيلها مؤقتاً أو نهائياً من غير محاكمة أو دفاع كما أصدر الجنرال « بلفن » أمراً شديداً فى يونية سنة ١٩١٩ يقضى بمعاقبة كل من يلجأ إلى طبع أو إذاعة أو توزيع أى نشرة أو صورة عقاباً صارماً[3]. ولبثت الصحافة على هذا الحال بين مد وجزر فى حريتها فيما بعد ذلك حتى عام ١٩٥٢ .

هذه صورة استوحيناها مما ترسب فى نفوسنا من قراءتنا للحيوات السياسية والاجتماعية والفكرية لعصر العقاد .

---

(١) راجع آخر ساعة ٢٨ اغسطس سنة ١٩٥٧ العدد ١١٩٢ ، تحت عنوان « حياة قلم » للاستاذ عباس العقاد .

(٢) محمد توفيق دياب : اللمحات ص ٢٠ وما بعدها ، وراجع فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٦٣ وما بعدها .

(٣) راجع عبد الرحمن الرافعى : ثورة ١٩١٩ جـ ٢ ص ٣٦ ، وفى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٦٩ .

والذى لاشك فيه أن هذه الصورة كان لها أثر على الناحيتين النفسية والخلقية لدى المصريين .

فالأثر النفسى يكمن فى أن الاستبداد الذى عانى منه المصريون إبّان الاحتلال ابتعث فى نفوسهم سوء الظن وبقى هذا الإرث فى نفوس الأفراد فيما بعد ، ومن ثم دهمتهم موجة عارمة من اليأس خلدوا من أجلها إلى الراحة والاستسلام والتواكل واستخدموا لذلك تعبيرات تعارفوا عليها لتبرير كسلهم وتواكلهم وفشلهم فيما يقومون به من أعمال ، وهذه التعبيرات تتمثل فى « ماذا أصنع . . ما باليد حيلة . . لعل . . لو . .[1] » .

وبجانب ذلك فان روح التنافس كانت معدومة بين المصريين ، وجمدوا على القديم ، يستوحونه فى كل أعمالهم ، ويقفون عندما قاله القدماء فى كل فن أو لون من المعرفة ، أو تجربة من تجارب الحياة[2] .

أما الأثر الخلقى فيتمثل فى فقد المصريين للشجاعة الأدبية ، واتصافهم بالرياء والنفاق ، وهما يستتبعان الغيبة والنميمة ، والجرأة على الناس فى غيبتهم كالتزلف إليهم فى حضرتهم ، وهذه كلها من علامات الجبن والصَّغار[3] .

ومن ثم فإن النجاح لدى المصريين فى أعمالهم — كما يقول عبد الرحمن شكرى : « رهن بإجادتهم للملق والدهان ، والرياء والنفاق ، والضعة ، والاهتمام بالأشياء الدقيقة الحقيرة والمكر والتطفل وارتقاب الفرص الوضيعة ، واتخاذ كل وسيلة مهما كانت دنيئة لاكتساب ثقة الناس ، والإلحاح فى طلب المنافع وإظهار الحاجة إليهم والتذلل لهم والتهافت عليهم ، وإخفاء مقابحهم مهما عظمت أو إظهارها فى مظاهر المحامد والفضائل ، وأن أكسر لهم سلسلة ظهرى الفقرية احتراماً وتبجيلاً ، وأن أضحك أو أهش إذا تبسط أحدهم بالفكاهة الغثة البـــاردة ، وأن أضعهم فى منزلة أفلاطون وســـقراط إذا

---

(١) العقاد : خلاصة اليومية ص ٦٤ .

(٢) عباس العقاد : سعد زغلول سيرة وتحية ص ١٩ ، ٢٠ .

(٣) العقاد : خلاصة اليومية ص ٢٥ .

اجتهدوا ان يجدوا بالحكمة العالية ، وأن أبتسم إذا ابتسموا وأن أعبس إذا عبسوا وأن أجعل عرضى لهم خرقة أمسح بها أعراضهم النجسة ، كل هذه الصفات ليس عندى منها إلا القليل النادر ، وافتقادها هو سبب من أسباب فشلى فى كثير من المساعى[1] » .

وفى اعتقادنا أن هذا الوصف يشوبه التطرف والمبالغة المألوفان لدى دعاة الإصلاح .

على أن العقاد قد عبَّر كذلك عن وسائل النجاح فى ذلك العهد ، وأنه لم يكن يرتكز على كفاية أو إخلاص فى العمل ، ومن هنا نراه ثائراً حين يعبر عن سخطه على ذلك العهد فى ثورة عارمة حين يقول فى قصيدته « زماننا [2]

بئس الزمان لقد حسبت هواءه ... دنساً وأن بحاره لا تظهر
وكأن كل الطيبات يردها ... فيه إلى شر الأمور مدبر
سبق اللئام إلى ذراه فقهقهوا ... إن القرود لبالتسلق أخبر
مانيل فيه مطلب إلا له ... ثمن من العرض الوفير مقدر
وبقدر ما بذل امرؤ من عرضه ... يرقى ، فأكبر من تراه الأصغر

وفى قصيدة أخرى يخاطب بها شباب مصر[3] :

ويضحك المرء منكم وهو عن عرض ... يرمى بلمز وإيقاع وبغضاء
يخشى على ثوبه نقط المداد ولا ... يخشى على عرضه تمزيق فراء
لتحسبن مريد الجاه بينهم ... يمشى إلى حانة أو بيت فحشاء
يخشى ولو كان وقراً مايسير به ... من المساوئ أنضته بأعباء
ضاق المجال بطلاب العلا فمشى ... إلى العلا كل هماز ومشّاء

فى هذه البيئة العامة التى كان يسودها السخط والسأم ، والتى كانت مليئة بالشكوى فى الأدب والحياة العامة ، حتى غدت غرضاً من أغراض الشعر فى ذلك الوقت بحيث لا يقرع سمعك إلا آهة متأوّه أو نشيج محزون .

---

(١) اعترافات شكرى ص ٤٢ ، القاهرة ط أولى سنة ١٩١٦ .
(٢) و (٣) ديوان العقاد جـ ١ ص ١١١ ، ١٥١ وما بعدها .

فى هذه البيئة نفسها عاش عباس العقاد فى مطلع هذا القرن بطموحه وتوثبه وتمرده على القيم المألوفة المتعارف عليها لدى المصريين فى ذلك العصر ، فى الوقت الذى قد انسد فيه باب الأمل أمام طلاب العلا الذين أخذوا يسائلون أنفسهم من أين يكون منفرج الطريق .

ولا أدل على ذلك من وصف العقاد للزمن الذى عاش فيه ، وإن كان قد استعار وصفه من الفصل الأول من قصة المدينتين « لشارلز ديكنز » فى وصفه لعصر الثورة الفرنسية ، فإنه قد ألبس هذا الوصف رداء مصرياً نسجته أنفس مصرية إذ يقول : « من الكلمات التى قرأتها ولم أنسها منذ قرأتها ، كلمة الروائى العبقرى « شارلز ديكنز » فى الفصل الأول من قصة المدينتين حيث يقول عن عصر الثورة الفرنسية : إنه كان أحسن الأزمان وكان أسوأ الأزمان ، وكان عهد اليقين والإيمان وكان عهد الحيرة والشكوك كان أوان النور وكان أوان الظلام ، كان ربيع الرجاء وكان زمهرير القنوط ، بين أيدينا كل شىء وليس فى أيدينا أى شىء ، وسبيلنا جميعاً إلى قرار الجحيم . . تلك أيام كأيامنا هذه التى يوصينا الصاخبون من ثقاتها أن نأخذها على علاتها ، وآلا نذكرها إلا بصيغة المبالغة فيما اشتملت عليه من طيبات ومن آفات[1] » .

يرى العقاد أن وصف تشارلز ديكنز السابق ينطبق أتم الانطباق على الزمن الذى عاش فيه العقاد فى أوائل القرن العشرين ، إبّان فترة اليقظة المصرية لأنها فترة خالقة تتمخض عن قوة جديدة[2] . .

---

(1) A tale of two Cities, by Dickens Charles, Everyman's Library, Lond on, 1942. p. 5 etc.

(٢) آخر ساعة فى ٢٥ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ ، العدد ١١٩٦ .

ب ـ البيئة الخاصة

المقومات الشخصية للعقاد

آما مقومات شخصية العقاد ، فإننا نتحدث فيها عن المقومات الفطرية (الطبيعية والخلقية) بما فيها من عامل الوراثة ، كما نتحدث عن المقومات المكتسبة ، بما فيها نشأته وتعرّفه بالمازنى وشكرى ، وموقفه من العصر ومن خصومة صاحبيه شكرى والمازنى ومزاجه وثقافته ، وعلى الرغم من اعتقادنا أن المقومات الفطرية أقوى من المكتسبة فإننا لا نستطيع أن نغفل المقومات المكتسبة ، « لأنه لو كانت المقومات الشخصية هبة طبيعية فحسب ، لكنا ضحايا الظروف وما كان للتربية أى أثر فى تكوين العظماء من رجال العلم والأدب والفن ، ولكن أثرها لا ينكر فى تكوين الشخصية والعظمة فى نفوس العظماء[1] » .

نقول ذلك لأن مقوّمات العقاد الفطرية ليست هى كل مقومات شخصيته وإنما يضاف إلى ذلك تربيته الشخصية المستقلة ، إذ ربىّ نفسه بنفسه تربية كاملة من كل الوجوه جسمياً وعقلياً وخلقياً واجتماعياً . ولم يهتم العقاد فى تربيته لنفسه بتنمية الفرد فيه حتى تتأصل الفردية فى نفسه ، Individuality وإنما كان اهتمامه موجهاً إلى تنمية الشخصية الذاتية فيه Personality ، وذلك واضح فى سلوكه وأخلاقه وفكره .

وعلى هذا الفهم سندلف إلى حديثنا عن مقومات العقاد الشخصية سواء أكانت فطرية أم مكتسبة ، غير أننا نود أن نشير إلى أنه ليس من الممكن فصل المقومات الفطرية من المكتسبة ، ومن هنا سيكون حديثنا عنهما فى خط طولى يربط الخيط التاريخى ما بين ولادته إلى أن استطاع أن يغيّر وجه الدراسات النقدية والأدبية فى مصر ..

---

(١) محمد عطية الابراشى : الشخصية ص ١٠ ، ١١ .

مولده واسرته :

وقد ولد العقاد ظهر يوم الجمعة الموافق ٢٨ من يونية سنة ١٨٨٩ من الميلاد لأب كان يقوم على أمانة المحفوظات « الدفترخانة » بمديرية أسوان ، وقد تزوج أبوه ثلاث مرات ،وكان زواجه الأول من امرأة صعيدية من بلدة « المنصورية » من أعمال أسوان ، أنجب منها ولدين[١] ، وزواجه الثانى كان من امرأة كردية من الأناضول ، أنجب منها خمسة أبناء وبنتاً [٢]،أما زواجه الثالث ، فكان من امرأة سودانية ، أنجب منها ولدين كذلك[٣] .

وقد اتّفقتْ ولادة العقاد إبان حملات الدراويش على مصر الذين قهروا فى موقعة « تشكى » لأن الأسطول فى النيل قد حال بينهم وبين الماء ، فلما سلموا تحت ضغط الجوع والعطش والإرهاق — وقد مات منهم من مات — باعهم الإنجليز بيع الرقيق بثمن بخس ضناً عليهم بتكاليف السجن والطعام[٤] .

وقد استقبل ولادة العقاد بيت عتيق لا يخرج عن البيوت الكثيرة فى أسوان ، أو عامة البيوت فى الريف المصرى . مدخل يفضى إلى صالة مليئة بالمقاعد الخشبية القديمة « الدكك » وأرضها مغطاة بالسجاد العجمى ، وعلى يمين الداخل حجرة واسعة الأرجاء « مندرة » يستخدمها صاحب البيت للجلوس مع أصدقائه من أسوان وغيرهم ، وعلى شماله حجرتان تؤديان إلى سلم ينتهى إلى الدور الثانى حيث توجد حجرتان فوق هذا الجناح الذى يعتبر مقدمة البيت[٥] .

وحينما يعبر الداخل صحن البيت يرى «صالة» أخرى فيها دورة مياه وبجوارها

---

(١) هما : ابراهيم ، ومحمد .

(٢) هم : عباس ، ومصطفى ، والطاهر ، ويس ، واحمد ، وفاطمة ..

(٣) هما : عبد الله ، وعبد اللطيف .

(٤) أحمد الشريف : مقال « العقاد فى مدرج صباه » فى كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ١٥٠ .

(٥) عامر العقاد : مقـــال « العقاد فى مشتاه » فى كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

سلم آخر يؤدى إلى حجرات أخر فى الدور الثانى ، ونوافذها مفتوحة على سطح واسع وبجانبها دورة مياه أخرى خاصة بالدور الثانى[1] .

ولم يكن البيت الذى ولد فيه العقاد إلا نموذجاً للبيت المصرى فى القرن التاسع عشر ، من حيث تطل بعض نوافذه على الشارع ، وبعضها الآخر على فناء البيت ، ومن حيث طريقة الأقبية فى البناء[2] . .

وكان والده معروفاً بالوقار والأخلاق الفاضلة ، متديناً إلى حد التشدد فى الدين ، كما كانت والدته متمسكة بأداء الصلوات الخمس فى أوقاتها ، وفى ذلك يقول العقاد :

« نشأت بين أبوين شديدين فى الدين ، لا يتركان فريضة من الفرائض اليومية ، وفتحت عينى على الدنيا وأنا أرى أبى يستيقظ قبيل الفجر ليؤدى الصلاة ، ويبتهل إلى الله بالدعاء ولا يزال على مصلاه إلى ما بعد طلوع الشمس ، فلا يتناول طعام الإفطار حتى يفرغ من أداء الفرض والنافلة وتلاوة الأوراد . ورأيت والدتى فى عنفوان شبابها تؤدى الصلوات الخمس وتصوم وتطعم المساكين ، وقلّما ترى نساء مصليات أو صائمات قبيل الأربعين[3] » .

ولم تكن تلك النزعة الدينية مقصورة على والديه ، وإنما كان أقاربه يشركونهما فى التدين والتقرُّب إلى الله . ومما يدل على هذا أنه من النادر أن تجد فى أقاربه — كما يقول العقاد — من لا يسمى باسم من أسماء النبى وآله سواء منهم الرجال أو النساء ، أو من أسماء الأنبياء على العموم ، كما كان فى بيت أخواله درس لقراءة الكتب الدينية ، من بينها « إحياء علوم الدين » للغزّالى[4] .

وفى تصورنا أن هذه النشأة الدينية ليست غريبة على البيئة المصرية فى أواخر القرن التاسع عشر ، الذى كانت تسود فيه النزعة الدينية كل بيت

---

(١) عامر العقاد : مقال « العقاد فى مشتاه » فى كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ٢٦٣ . .

(٢) حديث مع الأستاذ عبد اللطيف العقاد أخى العقاد يوم ١٩٦٣/٩/٤ .

(٣) و (٤) راجع الهلال يناير سنة ١٩٤٧ .

وتكمن فى نفس كل فرد ، ومن ثم فإن تقديرنا لعبقرية العقاد يزداد بمعرفتنا لنشأته الأولى بين هاتيك التقاليد التى لا تتيح للفرد بروزاً لشخصيته إلا بمقدار أن تصب فى ذلكم القالب من تلكم التقاليد الموروثة .

أما أصل العقاد فإنه يرجع فى نسبه إلى أب مصرى هو محمود إبراهيم مصطفى العقاد من محافظة دمياط ، ووالدته من المحلة الكبرى ، وقد استقر به المقام فى أسوان تبعاً لعمله فى ديوان المديرية ، كما يرجع نسبه من جهة أمه إلى أحد رجال الفرقة الكردية التى وجهت إلى السودان لتأديب « نمر » ملك شندى ، الذى غدر بالجنود المصريين فى السودان حين فتحه ، فنكلت الفرقة الكردية بالملك الغادر شر تنكيل ، وعاد هذا الجد فاستقر فى أسوان مع أسرته وكان من أبنائه محمد أغا الشريف جد العقاد لأمه ، وكان يتكلم التركية والكردية وينطق العربية بلكنة غريبة توحى بأنه ليس عربياً (١) .

مهد طفولته :

وكانت أسوان — التى حظيت بطفولة العقاد — تتمتع بأن كل شىء فيها جديد مع كل التفاتة ، ومع كل خطوة يخطوها المرء فى أى اتجاه ، وإذا لم ندخل النيل فى حسابنا فإن المرء يكاد يرى فى هذه المدينة كل ظواهر الطبيعة ، من حيث أراضيها الصخرية وجبالها وتلالها الممتدة فى الصحراء .. وهذه الجبال كانت من أحب الأشياء عند العقاد للتنزّه فيها بعيداً عن المدينة والناس ، يقوم بها ممتطياً جملاً ، ويذهب إليها مرة ومعه دليل ، ومرات من غير دليل ، للكشف والريادة وللمتعة والرياضة على سواء (٢) .

ولم تقتصر نزهة العقاد على السير فى جبال أسوان فحسب ، بل كان يسير أيضاً على شاطئ النيل حتى يصل إل قصر « ملا » فيجلس هناك على

---

(١) من حديث مع العقاد فى ندوته .. وراجع عامر العقاد فى مقاله « العقاد فى مشتاه » من كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ٢٦٥ .

(٢) العقاد فى مدرج صباه : « العقاد دراسة وتحية » ص ١٤١ ، ١٤٢ .

صخرة عالية على مقربة من ذلك القصر يناجى أحلامه فتنطلق شاعريته من مكمنها فى نفسه ، وتقبل عليه عرائس الشعر وبنات الأمانى فى جلسته هذه فى مساء سرى الأصيل ، تقبل عليه « من كل صوب مع همس النسيم ، ومنامسة الشجر ، ورقرقة النهر[1] ، وشذى الرياحين ، ووسوسة النجم ، ويحدثنه بكل لسان ، ويناجينه بكل بيان ، لا يخطئ لغة من اللغات مما ينطق به الطير ، أو يومئ به النبات [2] » .

وقد كانت هذه الجلسة عند قصر «مُلاّ» تغريه بالنظر إلى النيل وتشعره بالوحدة والانفصال عن عالم الناس ، فيستقبله فى جلسته هذه « الجبل الغربى حيث تليه الجزر والجنادل المعترضة فى جوف النهر ، وهو ينساب بينهما انسياباً ، فروعاً وشعاباً ، ويجلس هناك بعد الغروب فينظر أمامه إلى المقياس فى هيكله القديم ، وإلى النيل يجرى وكأنه لا يجرى ، وإلى الجنادل قد أطلعت رءوسها على متنه كأنها بعض حيوانه يتنسم هواء الليل ، وإلى الجبال التى تمتد على طول الأفق كالديباجة السوداء حول تلك المناظر الساحرة ، فيجلو لك ضوء الكواكب منها صورة قاتمة ، كأنها الصورة الفحمية رسب فيها الظل من جانب وطفا من جانب ، فاذا كانت الليلة مقمرة ، أخذ القمر يرفع عنها سدفة بعد سدفة ، ويزحزح منها رواقاً بعد رواق ، كمشاهد الحلم البعيد العهد بالذاكرة تستعيده فيتألف فى ذهنك شتاته وتبرز لك غوامضه ، حتى إذا اتسق الضياء وانجابت عن تلك المواضع ظلال الغسق ، مثلت أمامك وهى إلى مشهد حلم غابر أقرب منها إلى مشهد تراه بين يديك وتحس صلابة أرضه تحت قدميك ، فإذا نظرت فى تلك الساعة إلى القمر ، ثم نظرت إلى تلك الأماكن ، آنست بينهما ألفة وسراراً ، وعرفت لهما حرمة وجواراً ، ورأيت من عزلة الأماكن وانفرادها ، وبعد الجالس فيها عن استشعار الصلة بغيرها ، ما يوهمك أن القمر لا يطلع فى تلك

---

(١) نامسته : سارونه ، والمناسة المسارة .

(٢) العقاد : الفصول ص ٨٧ .

الساعة على غير تلك البقعة من الدنيا[1] ، وفى تلك المناظر الأخّاذة يقول العقاد شعراً[2] :

فى الليلة القمراء ما أحلى النظر لكل شىء لاح فى ضوء القمر
حتى الثرى ، حتى الحصى ، حتى الحجر

ليست من الآجر هاتيك البنى لا بل خيال من ظلام وسنى
كخيلة الأشكال فى السحب لنا

أكاد عند رؤيتى طلاءها أرسل عينىّ لما وراءها
كما تخوض نظرة فضاءها

قد شف بالصخرة مصباح الدجى فكيف بالنفس وكيف بالحجى
عاش على مر الليالى مسرجا

ولم تك هذه المناظر الجميلة الخلابة فى أسوان بآخذة كل مافى نفس العقاد وحسه وإيقاظ الشعر عنده ، بل إن شمس أسوان التى لايحس الإنسان إزاءها أنها مصدر دفء أو لتوضيح منهج ، كان لها فى نفس العقاد أثر كبير ، أيقظ ربة الشعر عنده ، وظهر أثرها فى شعره حين قال[3] :

شمس أسوان فى الشتاء ارقصى أو تبرجى
إنك الشمس صورت فوقنا للتفرج
لا لدفء كما ادعوا أو لتوضيح منهج

وحين قال[4] :

أرى الشمس روحانية فى جمالها وإلا فما بال النفوس بها تسمو
إذا فاض منها النور هزّت قلوبنا سعادةُ روح ليس يعرفها الجسم
ولو أنها من لذة الحس عفتُها كما قد يعاف اللمح والسمع والشم
كرهت من الدهر الكثير ولم يزل بقلبى من شمس النهار هوى جم

---

(١) العقاد : الفصول ص ٨٨ .
(٢) عباس العقاد : ديوان عابر سبيل ص ١٢٦ ، ١٢٧ ، ط أولى القاهرة سنة ١٩٣٧ .
(٣) و (٤) العقاد : وحى الأربعين صفحات ٣٧ ، ٣٨ ، ٩٧ .

تُرى كلَّ يوم وهى عندى كأنها غريبٌ عرا، لم يُدْرُ وصف له واسم
عجبت لأرض تخطر الشمس فوقها وتسرق فيها ، كيف يطرقها الغم!

وهذه الشمس نفسها هى التى كانت سبباً فى وصفه لمدينة أسوان بأنها « مدينة الشمس » لأنها هبة من النور الذى تجد العيون به كفايتها ، وأن حظ النفوس والقلوب منه لايقل عن حظ العيون إن لم يزد ، وأن الضياء إذا شغل نفس الإنسان ، لفرط بهائه وشموله ، أفعمها بالحس فلا تلتفت إلى ما يسمع ويلمس[1] » .

على أن هـــذا النور الذى وهب « أسوان » شمسها إنما هو من عالم الروحانيات ، وأن العقاد كان يشبع منه الروح والعين ولا يشبع منه العين وكفى ، وهو يحب النور حين ينظره وينظر به ، ويحبه حين يهتدى به فى عالم البصر ويحبه حين يهتدى به فى عالم البصيرة ، وذلك لأنه يحسبه سراً من الأسرار ، أو يحسبه سبيل الهداية إلى سر الأسرار حتى أوشك أن يؤمن بهذا الحسبان كل الإيمان .

وهذه الصور المتضاربة المتناقضة التى ألفها العقاد فى طفولته الأولى ، بما فيها من جبال ووهاد ومن صحراء وعمران ومن صمت وضوضاء ومن أسرار وبينات ومن عظمة النيل وجلاله وهدوئه الموار أو اضطرابه الرزين ، يزحف بطيئاً فى نظر العين سريعاً فى حساب المسافات ، وعظمة الشمس وجلالها فى علياء السماء ، تعبر المدينة من الشرق إلى الغرب فى صراحة لاتميل من حيث يعبرها النيل فى صراحة مثلها من الجنوب إلى الشمال غير عابئ بالجنادل ولا بالصخور .

وهذه الصخور نفسها التى تنتزع حق البقاء انتزاعاً ، فتقف فى وسط تيار الماء عزيزة متماسكة لا يكرثها من النيل أمواجه وفعله على مر السنين قوية صلبة شامخة بأنفها تلهم القوة والعناد فى سبيل الحق والبقاء ، وتوحى بالخلود والثقة بالنفس مهما تغيرت بها الغير وتقاذفتها الأنواء .

---

(١) العقاد : فى بيتى ، ص ٦ وما بعدها .

كما توحى تلك الصور المتعارضة المتناقضة بالقداسة المحاطة بالأسرار العميقة فى النفس والشعور ، تلك القداسة التى نحسها ولا نحيط بها ، فتملأ النفس والشعور ، وتتحدى قوى النفس وتسبر أغوار العظمة فى مكامن تلك النفس حتى تأتى بالعظائم والتضحيات ، وتستغرق الأفكار والعقول[1] .

العقاد فى مفترق الطريق :

والمعروف أن « أسوان » من المشاتى العالمية ، لأنها تستهوى السائحين بمناظرها الطبيعية وشتائها العجيب وآثار الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية ، ومن ثم كان يؤمها — ولا يزال — فى الشتاء مختلف الأجناس والطبقات من جميع بلدان العالم .

وفى هؤلاء وهؤلاء تتمثل كل الحضارات والعادات والتقاليد مما يستدعى الدهشة والعجب من مكامنهما ويستلفت النظر . . فبينا تقف أمام أهالى أسوان المتمسكين بالتقاليد المتوارثة المحافظين المتشددين فى المحافظة على الشعائر الإسلامية ، حتى إنك لتجد بيوت أهلها تكاد تكون خالية من النوافذ التى تطل على الشارع ، مكتفين بما يبعثه صحن البيت من الهواء وضوء النهار إلى سائر حجرات البيت وأركانه ، وذلك كله مخافة تسلّل أنظار الغرباء إلى النوافذ فيرون السيدات وهن ينظرن منها ، وهذا السبب نفسه كان باعثاً لأن تلف المرأة نفسها — إذا خرجت من البيت — برداء واسع فضفاض بحيث لا يسمح لابنها أو زوجها بمعرفتها إذا قابلها أيهما فى الطريق ، على حد تعبير العقاد[2] .

وإذا ما انتقلت من وقفتك هذه خطوات قصيرة المدى لرأيت أقواماً من المهندسين والخبراء والمفتشين الذين كانوا يعدّون بالمئات ، وذلك بالإضافة إلى وجود الحاكم العسكرى لأسوان إبّان حملة السودان ، ومحافظ المدينة وقاضى المحكمة ، وقادة الفرق والموزعين على المصالح طائفة من الإنجليز

---

(١) العقاد دراسة وتحية ، ص ١٤٣ — ١٤٤ .

(٢) العقاد فى ندوته .

العسكريين أو المدنيين الذين كانوا يأخذون بأسباب المدنية على أتمها، وما انتهت إليه من السفور وعدم المبالاة بهذه الشكليات التى تكاد تخنق الأسوانيين ، على حين تجيش بهؤلاء الحياة على أعنف ما تكون من الجيشان فى ملاعبهم ومراقصهم وندواتهم وميادين السباق للتسرى والتسلية وتزجية الفراغ (١) .

وكان هذا التفاوت الصارخ فى أساليب الحياة ، ووقوف العقاد فى مفترق الطرق بين هؤلاء وهؤلاء ، باعثاً على تفكير العقاد فى خير أسلوب للحياة تستقيم به الحياة والأخلاق فى هذا البلد وفى هذه الظروف .

هذه هى أسوان مهد طفولة ناشئنا ، ومدرج صباه فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، تلقى فيها الناشئ عباس العقاد من ظروفها التاريخية ، التى تحيط بها ، دروساً كثيرة عن طريق الخبرة والممارسة فتسربت فى كيانه بغير وضوح ، تلك الدروس التى لا يبلغ مبلغها مئات الكتب وآلافها فى نفس ناشئنا الصغير .

على أن هناك دروساً أخرى تلقاها العقاد صريحة واضحة من حوادث ذلك الزمن الذى يموج بالنقائض والموافقات وبالسكون والأحداث الجسيمة . ولكنه تلقى هذه الدروس على يد أستاذه الذى يعترف له بالفضل ويحفظ له كريم الود الشيخ أحمد الجداوى القاضى الشرعى ، أحد أبناء أسوان فى القرن التاسع عشر ، وواحد ممن حضروا مع الشيخ محمد عبده دروس جمال الدين الأفغانى .

وقد حضر الناشئ عباس العقاد فى بيت أبيه بعض المجالس العلمية والأدبية للشيخ الجداوى ، وبعضها فى بيت الجداوى نفسه حين كان يرافق الصبى أباه إلى بيت الجداوى زائرين له .

وكانت مجالس الجداوى مع الوجهاء والعامة على السواء منتدى لمناقشة مسائل الإقليم وتبادل أخباره فى ذلك الزمن الذى يحتاجون فيه إلى معرفة كل جديد ، أو يقضون الوقت فى قراءة بعض الصحف والمجلات ومنها صحيفة

---

(١) راجع آخر ساعة ٤ سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

« الأستاذ » لعبد الله النديم ، التى كانت تحفظ فى دولاب « المنظرة » التى يجلسون فيها فى بيت محمود إبراهيم العقاد والد عباس ، وقد يتطارح القوم الشعر فى حضرة الحداوى ، أو يقرءون المقامات الأدبية ، والمستطرف من كل فن مستطرف ، وديوان البهاء زهير ، وقصص ألف ليلة وليلة ، ثم مجلداً من دائرة المعارف الإسلامية للبستانى[1] .

ومن ثم عرف الصبى دعوة جمال الدين فى إصلاح السياسة والدين على يد أستاذه أحمد الحداوى الذى ظل يفتح مسامع تلميذه إلى هذه الدعوة ويحدثه عن محمد عبده وعن سعد زغلول اللذين ارتبط ذكرهما بتلك القضية التى شغلت أسوان أكثر من عشر سنوات ، وتقلبت بين محاكم الصعيد والعاصمة ، وقد صدر حكم سعد زغلول فى هذه القضية الشائكة بالحق الذى يعرفه أهل أسوان جميعاً فى التاسع من شهر مايو سنة ١٩٠٥ ، وظلوا يتحدثون بها كما يتحدثون بكرامة القديسين والعظماء[2] .

وفى تصورنا أن هذه القضية كانت درساً فى الحق والعدل والمروءة تدعمه قوة شخصية الإمام ، حينما أسند رئاسة الدائرة إلى سعد زغلول ، وقوة شخصية سعد حينما فصل فى القضية فى أول جلسة بما يتفق والحق الصراح ، وتتفتح شخصية الطفل الناشئ ، وينمى استعداد ملكاته النفسية والفطرية حينما يستوعب ذلك الدرس ، ويقف على مواطن الحق والعدل والمروءة لدى المفتى والقاضى معاً فى تلك القضية التى كاد يضيع الحق فيها لولا عناية الله بالضعفاء .

ويزداد العقاد تقديراً لمحمد عبده حينما رآه يتقدم المدعوين من ذوى المناصب والعظمة فى الاحتفال الذى أقيم بمناسبة افتتاح خزان أسوان ، وهو فى ذلك كله محتفظ بكرامة العلم والدين والإنسان العظيم[3] .

ومن ثم كان الإمام محمد عبده لدى ناشئنا نبراساً يقبس من ضوئه

---

(١) و (٢) العقاد فى ندوته ، وراجع « العقاد دراسة وتحية » ص ١٠٢ ، ومحمد عبده ص ١١٦ ، وسعد زغلول سيرة وتحية ، للعقاد أيضا ص ٨٤ وما بعدها .

(٣) العقاد فى ندوته .

الفكرى فى فلسفته فى الإصلاح القائمة على التعليم ، بل كان الإمام مؤيداً للطفل ومشجعاً له حينما زار مدرسة أسوان الابتدائية واطلع على كراسة ناشئنا الصغير فى التعبير ، وقرأ له موضوعاً يدافع فيه عن القلم فى منافسته للسيف أمام الموكب المرافق للإمام وأمام التلاميذ ، ثم ناقشه فى علومه ، وحينئذ قال له الإمام ، وهو يُربِّتُ على كتف العقاد ، قولته التى شهدت الأيام ببعد نظر الإمام وثقوب فكره حينما تحقق للطفل الصغير ما تنبأ له به الإمام فى قولته هذه « ما أجدر هذا أن يكون كاتباً بعد » . . ثم أوصاه ألا يقنع من العلم بوظيفة الحكومة[1] . .

وفى اعتقادنا أن هذه الدروس التى تلقاها العقاد من النشأة الأسوانية التى ابتلى العقاد فيها بالنقيضين على مفترق الطريق منذ طفولته الباكرة ، جعلته يأوى بها إلى صومعة من صوامع الفكر يقلِّب فيها وجوه النظر فى كل ما يسمع أو يبصر من الشئون العامة بغير تضليل أو تهويل .. وقد كان مفترق الطريق على أبعد ما تكون الشقة بين النقيضين فى أساليب الحياة ، فقد كان الجمود على التقاليد ممثلاً فى أساليب أهالى أسوان ، وقد كان التجديد فى تلك الأساليب يترامى إلى غاية مرماه لدى أولئك الأوربيين الوافدين على أسوان .

ونرجح أن مفترق الطريق فى نشأته هذه هو الذى قاده إلى الجرأة على النقد الاجتماعى والفكرى كما يتضح فى « خلاصة اليومية » فيما بعد . .

ومعنى هذا أن النشأة قد قامت بدورها خير قيام فى بلورة صفات العقاد وطبائعه التى غدت تمثل اتجاهاً ينفرد به ولا يشركه فيه غيره .

ولابد لنا أن نمضى إذن مع ذلك الاتجاه الذى يطلعنا على حياة ناشئنا لنرى كيف كانت تمضى به هذه الحياة ، وكيف كان يتصرف إزاء المشكلات المألوفة لدى الأطفال الذين يمرون بمرحلة الطفولة .

وقد فطن إلى هذا الاتجاه أقرباؤه وجيرانه ، بحيث كانوا يمنعون أبناءهم من المتورط فى المزاح معه ، وإلا كانت النتيجة ما يسوء الطفل ولا تعقيب على

---

(١) العقاد : سعد زغلول ص ٦٠١ وما بعدها .

ما يفعله به العقاد الصغير ، وفى ذلك يقول العقاد : « وإلى اليوم يذكر شيخاتنا وشيوخنا فى الأسرة كلمة الأمهات التى كن يرددنها لأطفالهن كلما أصابهم ما يسوءهم من التورط فى المزاح معى وراء الحد الذى أسيغه ، فإذا ذهبوا إلى أمهاتهم يشكون ما أصابهم ، كان الجواب الذى يقال بين الضحك والغضب امزح مع من شئت يا بنى ، ولكن كل الناس ولا عباس[1] » .

ومن هذا الضرب أيضاً تمرده على دستور معلمى « الكتاتيب » فى التعليم الذى يتمثل فى العقوبة البدنية ، ويقبلها الأطفال راضين ، كما يتقبلها أولياء الأمور لهؤلاء الأطفال ويدعون الشيخ إلى مزاولتها مع أبنائهم ، لكن العقوبة البدنية حينما تتجه إلى عباس العقاد من شيخه — الذى دفع إليه والده بعباس بغية تعليمه الكتابة والقرآن الكريم — يخرج نافراً من المكتب ومن شيخه على سواء ، مقسماً أنه لن يرجع إليه مرة ثانية ، ثم تقرّ الأسرة عباساً على عدم رجوعه إلى المكتب ، لما ألفته منه فى أنه لا يرجع عن قسمه ولو فعلوا معه ما فعلوا [2] . .

على أنه فى المدرسة الابتدائية ، كان يرفض أن يلبس البنطلون القصير وهو فى السابعة من عمره ، وكان يرفض أشد الرفض أن يجيب المعلم حين دعاه باسم « عباس حلمى » جرياً على تقاليد هذا العهد التى بقيت إلى الآن فى أسماء المعاصرين ، فلم يكن أحد من التلاميذ يدعى باسم أبيه ولكنهم كانوا يلقبونه بألقاب حلمى وصبرى ولطفى وما شاكلها ، ومن هنا بقى العقاد واحداً من قليلين يذكرون بأسماء آبائهم بين أبناء جيلهم [3] .

وعلى الرغم مما فى هذه الحوادث من الغرابة ، فإن هناك حوادث أشد غرابة وأدل على جوانب شخصية ناشئنا واتجاهه فى الحياة .

ذلك أنه كان يرفض الالتحاق بالفرق الرياضية على الرغم من إغراء

---

(١) آخر ساعة ، ٢١ من أغسطس سنة ١٩٥٧ .

(٢) العقاد فى ندوته .

(٣) راجع آخر ساعة يوم ٢١ من أغسطس سنة ١٩٥٧ .

أساتذته له بذلك لأن بنيته الفارعة القوية تعتبر نموذجاً صالحاً لضروب الرياضة وذلك لأنه كان يأخذ نفسه بتقاليد الأسوانيين الذين كانوا ينظرون إلى الألعاب الرياضية غير نظرتهم إليها اليوم من حيث الجد واللياقة ، ومن ثم اعتاض العقاد عن سائر الفنون الرياضية برياضة السير على قدميه فى الخلاء ، والتى مازالت تلازمه إلى اليوم[1] .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد كان يسير منفرداً دائماً ، بحيث أنه لم يكن يرى فى صحبة التلاميذ فى خروجه من المدرسة أو دخوله إليها ، وإنما كان يخرج منفرداً بقامته الفارعة بعد انصراف التلاميذ الذين يسرعون فى الخروج فيزدحمون ويتدافعون تدافع الحيوانات على باب المدرسة[2] .

ويضاف إلى ذلك كله تأمله فى الحشرات والطيور الغريبة النادرة والآثار الدارسة فكثيراً ماانتزعته والدته من تحت السلم بعد بحث طويل عنه فى أرجاء البيت الواسع العتيق ، لأن « بير السلم » كما كانوا يسمونه ، يعتبر مزرعة خصيبة لأنواع الحشرات الموجودة فى مثل هذا البيت العتيق ، ومن هنا كان ناشئنا يقضى معظم الوقت فى تأمل الحشرات ومراقبة سلوكها ، الأمر الذى يجعل والدته تشفق عليه من هذه العادة ، وتحاول أن تثنيه عنها بالتخويف من الحشرات حيناً وبالتهديد بالإيذاء حيناً ، ولكنها لم تفز من ناشئنا بطائل ، اللهم إلا بالتحدى وليكن ما يكون[3] .

وفى اعتقادنا أن التأمل فى الحشرات فى طفولته يفسر لنا نزعته ومدى إغراءه بدراسة علم الحشرات والتاريخ الطبيعى ، إذ أن هذا اللون من الدراسة يستنفد منه ثلاثة أرباع وقته وقراءته . .

على أنه لم يكن يطيل التأمل فى الحشرات فحسب ، بل كان ينجذب بشدة وعنف أيضاً إلى ذلك النوع الغريب من الطيور المسمى « بالكركى » الذى يسير فى أسراب كبيرة ويخضع لنظام خاص ، فكان يسير وراءه يراقبه فى أسوان ويلاحظ سلوكه فى الجو وهو مشدوه لا يدرى شيئاً عن الوقت

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد فى ندوته .

الذى قضاه فى هذه المراقبة ، ولا عن المسافة الكبيرة التى قطعها سيراً على قدميه وهو مأخوذ بسلوك هذا النوع من الطير ، فقد حدث أن شاهد أسراب الكركى ذات يوم تسير فى الجو فى أثناء خروجه من المدرسة ، فظل يتابعها وهو مستغرق فى ملاحظتها حتى وصل إلى الشلال ، ثم قفل راجعاً بعد ذلك حتى وصل إلى البيت فى النصف الأخير من الليل ، فوجد أسرته فى قلق وخوف عليه ، لأنها بحثت عنه فى المدينة حتى أعياها البحث ، وكانت إجابته — حينما ثارت عليه الأسرة — ببساطة أنه كان يمشى وراء الكركى ويتعجب من ثورتهم عليه(١) .

وفى تصورنا أن كثرة تأمله فى الطيور النادرة كانت حافزاً لأن يخص نوعاً منها هو « الكروان » بديوان من شعره ويهدى ديوانه إلى الكروان ، كما يعتبر الطير حجة لشعر الإنسان وغناء الإنسان ، فهو عند الشاعر وثيقة لا يعرض عنها ولا يفلتها من يديه(٢) .

أما تأمله فى الآثار الدارسة فحسبنا أن نعلم أن رحلته المفضلة ، ونزهته التى لاتعد لها نزهة أخرى هى الجلوس على صخرة بجوار قصر « ملا » التى يجرى النيل الخالد تحتها منذ آلاف السنين ، وفى هذه الجلسة كان يتجرد من حدود الزمان والمكان حيث يقرأ فى صفحات النيل تاريخ الأمم الغابرة التى عاشت على شاطئيه ، وحيث يقف حائراً أمام ذلك المجد الخالد فينظر إلى المقياس فى هيكله القديم وإلى القصر ومدى روعة آثاره التى تشهد بعظمة المصريين القدماء ، ويمضى فى تأمله من النيل إلى القصر فيشعر بالوحدة والانفصال عن عالم الناس(٣) .

على أن العقاد كان يبغض كل البغض كل ما يتعارض مع شخصيته ، لأنه نشأ مستقلاً بكيانه وتقديراته فى كل خليقة من خلائقه وفى كل عمل من أعماله ، ومن هنا فإنه كان ينفر من الكذب ويحب الصدق فى كل شىء .

---

(١) العقاد فى ندوته .
(٢) العقاد : هدية الكروان ص ٩ .
(٣) انظر ص ٤٤ من هذا الكتاب .

وفى اعتقادنا أن حبه للصدق ومقته للكذب جعله يعوّل كل التعويل على الصدق الشعورى فى التجربة الأدبية ، ومدى تعبير الشاعر عن هذا الصدق الشعورى فى تجربته بالصدق الفنى ، وذلك كما سنراه فيما بعد .

وقد كانت كلّ هذه الحوادث مؤذنة بأن الطفل الناشئ يعمل عقله ويشحذ فكره فى الوصول إلى جواهر الأشياء مطرحاً المظاهر الخادعة البراقة ، ومن ثم كان يشعر بالجلال والروعة فى أشياء لا يخطر ببال لداته وأترابه أن يمروا بها ولو من بعيد ، وذلك كجلوسه فى ذلك المكان المخيف — لمن هم فى مثل سنه ليلا — عند قصر « مُلا » أو فى متابعته للكركى ليلاً حتى يصل إلى الشلال ، أو مراقبته للحشرات(١) .

ولعل تفكيره فى جواهر الأشياء جعله يمقت فى نقده ، فيما بعد ، الصنعة فى الشعر بما فيها من وشى وبهرج محاولاً الوصول إلى لباب التجربة والنظرة إلى الأشياء نظرة كلية يرفدها ذلك الوعى الكونى الذى يتمتع به فتانا العقاد .

على أن هذا الاتجاه لدى ناشئنا وفلسفته فى طفولته إزاء الحوادث التى تعن له يؤكد ما سبق أن قررناه من أن اتجاهه فى طفولته لا يقل خطورة ولا غرابة عن اتجاهه وهو ناقد كبير ، لأن منبع هذا وذاك واحد فى أنفس العظماء (٢) .

وهذا الاتجاه نفسه كان سبباً فى تهديد الأسرة له فى كل حين ، حتى إنهم كانوا يعقدون بسببه المجالس تلو المجالس ، مدعياً (٣) أحدهم أنه « واد تليفة » ، ولم يكن يدافع عنه من هذا الجمع الحاشد سوى خاله على الشريف ، الذى كان يقول لهم : غداً ستروْن أنه سيكون « باشْتنا كلنا » ، والعقاد مع ذلك كله كان يمضى فى طريقه لا يلوى على شىء ولا يحس بتلك المجالس ولا غيرها ، منفذاً ما يروق له ، أو معتقداً أنه الصواب .

---

(١) ، (٢) انظر ص ٥٠ من هذا الكتاب .

(٣) خاله محمود الشريف .

امله وامنياته :

ومعنى هذا أننا أمام إنسان كان نسيج وحده فى طفولته ، ومن ثم فإنه قد عانى الكثير فى تطبيق فلسفته هذه على مشكلات عصره السياسية والاجتماعية والخلقية والثقافية كما كانت تبدو له . وذلك لأن طريقه كان مفروشاً بالشوك مغلفاً بالضباب مرصوفاً بالضحايا ، ولكن الطفل الناشئ لم تلن له قناة ولم يفت فى عضده عن تحقيق فلسفته فى الحياة ما أصابه من كوارث ومحن وخطوب ، بل إنه قد بذل كل ما فى وسعه من جهد وطاقة لئلا تكون هذه الفلسفة مقصورة عليه ، كما سنرى فيما بعد (١) .

ومن هنا تسرّب إلى نفسه — وهو فى سن الطفولة — أمل فى الحياة خاله العقاد محققاً لما يراوده إزاء مستقبله ، أو إزاء الوجهة القصوى فى نهاية الطريق الذى يقصده وهو صناعة القلم ، ولم يكن لديه لصناعة القلم صورة فى أول الأمر غير صناعة الصحافة . .

وكان هناك فى عالمه الصغير بجانب هذا الأمل العريض أمنيات طالما طمع الفتى الناشئ فى تحقيقها ، إذ أنه تمنى أن يصبح ولياً من أولياء الله ورجلاً من رجال الزراعة فيغازل صنـــاعة المنجل والمحراث ، وقائداً من قواد الجيوش (٢) .

تمنى الفتى هذه الأمنيات مجتمعة ، لأنه شاقه من الولاية ، وهو فى العاشرة من عمره تسخير قوى الطبيعة واستطلاع أسرار الدنيا والآخرة ، ومن ثم فإنه عكف على قراءة مناقب الصالحين وكتب السحر ، ولذا فإنه قد صلى عشرات الركعات وسرد ألوف الأسماء وأوشك أن يتمادى فى هاتك « الدروشة » وأن يزهد فى الدنيا وينقطع للعبادة وينتظم بين من يسمونهم أهل الطريق ، غير أن الذى عصمه من تلك الدروشة حادثان صبيانيان مضحكان — على حد تعبيره — ولكنهما مما أعقبا وأفادا بالغان فى الجد والتشديد : أحدهما ضياع حذائه بالمسجد الكبير يوم صلاة جامعة بين أولئك أهل الطريق

(١) راجع الرسالة فى أول ديسمبر عام ١٩٤١ تحت عنوان « أمنيتى » للعقاد .

(٢) راجع الرسالة أول ديسمبر عام ١٩٤١ تحت عنوان « امنيتى » للعقاد .

فقال : « إن أناساً يسرقون الأحذية فى مساجد الله لا يرجى بينهم فلاح » . . أما الحادث الآخر فيتضمن كذب إمام من أئمة « المندل » على الحاضرين باسم ناشئنا وهو ينظر فى « الفنجان » ليستطلع الغيب ، فقال العقاد فى ذلك : « إن الذى يكذب فى الحس المشهود ، لن يدلنى على الغيب المحجوب (١) » ، وكان هذا وذاك فراق بينه وبين الولاية والكرامات .

أما الولع بالعلوم الزراعية فكان يرجع إلى ولعه بتطبيق الأشعار التى كان يقرؤها عن الأزهار والعصافير والحدائق وجداول الماء والأنهار ، وربما كان مدخلها إلى نفسه لأنها تعين على مراقبة أطوار الحياة ، وغرائب الحيوان والنبات ، وليس أوثق من العلاقة بين الدراسات النفسية وبين تلك الغرائب والأطوار .

ومن ثم فإن الفتى الناشئ ظل يؤثر القراءة فى طبائع الأحياء والحشرات أو آثارها القديمة فى بقايا الحفريات على الكثير من كتب السيرة أو التاريخ وغيره(٢).

وأما قيادة الجيوش فقد تمناها العقاد ، لأنه كان مغرماً بلعبة الجيوش التى كانت مفضلة لدى الأطفال فى أواخر القرن التاسع عشر فى أسوان ، وهذه اللعبة كانت شغله الشاغل فى المدينة التى لا لعب ولا لهو فيها ، وكانت من جانبه لعبة عسكرية أدبية فى وقت واحد — وذلك على حد تعبيره — لأنه كان قائد الجيش المصرى — فى هذه اللعبة — الذى يطلب المبارزة من الأعداء ، ويطلبها على الطريقة العنترية الهلالية البزينية المشهورة فى ملاحم شعراء الربابة ، فلا يبدأ الصدام قبل تبادل الشعر الحماسى على حسب المقام ، وكان قد جرب نظم الشعر فى بعض المقاصد المدرسية (٣) . فشجعته التجربة على نظم الأناشيد

---

(١) و (٢) الرسالة أول ديسمبر ١٩٤١ .

(٣) كان مدرس اللغة العربية قد طلب من العقاد نظم قصيدة فى فضل العلوم ، فنظمها ومنها :

علم الحساب له مزايا جمة ... وبه يزيد المرء فى العرفان
النحو قنطرة العلوم جميعها ... ومبين غامضها وزين لسان
وكذلك الجغرافيا هادية الفتى ... لمعالى البلدان والوديان
واذا علمت لسان قوم يا فتى ... نلت الأمان به وأى أمان

راجع : كتاب « أنا » للعقاد ص ٨٢ .

الحماسية لميدان المبارزة ، وأراد أن يثبت للسامعين أنه صاحب تلك الأناشيد فالتزم فى نظمها أن يذكر اسمه كاملاً فى كل قطعة منها ، وانتصر بأناشيده انتصاراً أعظم من انتصار القتال ، إذ أوشكت المناوشة كلها أن تنحصر فى الاستماع إلى قصائد الفخر والحماية بغير قتال .

وتنتهى مدة خدمته فى الجندية بنهاية هذه الجندية المتطوعة ، ولا يعسر عليه بعد ذلك أن يفهم أن حماسة النشيد هى بيت القصيد عنده من الجندية والتجنيد ، وأنها كانت متنفساً للملكة الناشئة التى لم تستقر بعد على قرار (١) .

ويحدثنا العقاد عن فلسفته لهاتيك الأمنيات التى طرأت على تفكير الفتى الناشئ مبيناً أنها « كانت ترجمة أمينة لأمنية الكتابة مستعارة فى صورة من صور الصناعات الأخر ، وبخاصة الصناعات التى لا تخلو من نضال ، أو لا تخلو كذلك من زراعة ولا من عناية بالحياة والأحياء » ويمضى العقاد قائلاً : « إن مثل هذه الترجمة معهودة فى كل محاولة ناشئة قبل أن تستقر على قرارها ، فلا يزال الناشئ يتمنى شيئاً بعد شىء ، ويجهل ما يتمناه حتى يثبت فيه على القرار الأخير (٢) » .

والقرار الأخير بعد طواف قصير فى هذا التيه الصغير أن ينتهى إلى أمنية الأدب والكتابة ولكنه لم يزل يلمح فى باطن هذه الأمنية مسحة من غلبة القيادة ، ونفحة من أسرار الولاية ، وشوقاً إلى المجهول لم يقف قط عند حد من الحدود ، ولم يفارقه قط حتى حين يحسب نفسه مستغرقاً فى الحس وفى غواياته وملاهيه .

وهذه عقدة من عقد النفوس التى التبست فيها أول الأمر ثكنة القائد وصومعة العابد وروضة الشاعر ، ثم تنجلى الرؤية من وراء الغشاوة الظاهرة

---

(١) و (٢) راجع آخر ساعة ١٤ من اغسطس ١٩٥٧ ، ع ١١٩٠ ، وراجع ايضا الرسالة أول ديسمبر سنة ١٩٤١ .

شيئاً فشيئاً ، حتى يظهر أن الثكنة والصومعة والروضة شيء واحد يفترق من بعيد ، ويتفق من قريب [1] » .

ومن العجيب أن يفطن إلى هذه الرؤية — كما يقول العقاد — على البداهة السهلة طائفة من التلاميذ لم يفهموا ما صنعوه ، ولعلهم لا يفهمونه بعد ذلك لو سئلوا فيه ، ذلك أنه حينما كان يعمل بالتدريس فى المدرسة الإعدادية الثانوية فى الربع الأول من هذا القرن أطلق التلاميذ على المدرسين ألقاباً كشفوا بها من جوانب شخصية هؤلاء المدرسين ودخائل نفوسهم ، ما يعيى به كبار النقاد .

وكان نصيب العقاد فى هذه الألقاب اسم [2] « حرحور » الكاهن المصرى الحكيم الذى انتزع الملك على صعيد مصر قبل الميلاد بألف سنة ، فلم تكفه أسرار الكهانة وحب الحكمة حتى طمح إلى الغلبة والسطوة . .

« ولم يفت الخبثاء فى هذة التسمية أنى من أقصى الصعيد حيث قامت دولة حرحور ؟ وهو ما كانوا يذكرونه بينهم كلما أخذتهم بالشدة التى اشتهر بها أهل الصعيد . وفى براعة هذه التسميات شاهد على أن بداهة الجماهير لا تهبط بهم دائماً إلى ما دون طبقة الأفراد ، بل ربما ارتفعت بهم أحياناً إلى طبقة من الزكانة لا يبلغها الفرد الممتاز فى كل حين [3] » .

فاسم حرحور قد جمع من جديد ما فرقته أيام الصبا الباكر بين طالب الولاية وطالب القيادة وطالب الشعر والثقافة ، وقد دل من جديد على أن هذه الصور المختلفات لم تغب فى أطواء العمر كل الغياب ، فإلى جانب الروضة الأدبية لا يزال للثكنة مكان وللصومعة نصيب [4] .

---

(١) الرسالة أول ديسمبر سنة ١٩٤١ .

(٢) اختاروا للمازنى اسم « تيمور لنك » وللأستاذ احمد حسن الزيات « الشاب الظريف » وللأستاذ على الجندى اسم « ابن المقفع » والأستاذ الجندى ليس هو الشاعر المعاصر المعروف .

(٣) و (٤) الرسالة أول ديسمبر سنة ١٩٤٧ .

ومن ثم أخذ الفتى يعمل على تحقيق هذا الأمل العريض ، ويتمثل فى صناعة القلم ، فاطلع على ودائع « دولاب المنظرة » فى بيته ، وأكثر ما فيه صحف أسبوعية أو شهرية قديمة ، وأكثر هذه الصحف القديمة من مجلات عبد الله نديم بصفة عامة ، ومجلة « الأستاذ » بصفة خاصة .

وقد فتن الفتى بعناوين النديم الصحفية فى مجلة الأستاذ ، وما فيها من براعة ، ولذا فإنه قد حاكى المجلة بأن قطع الورق قطعاً على قدر مساحتها ، وعمد إلى مكان العنوان من « الأستاذ » فكتبه فى وريقاته بخط متأنق « التلميذ » معارضاً بذلك النديم فى عنوان مجلته (١) .

وفى المقالة الافتتاحية عارض النديم كذلك ... عارضه فى مقالة لها شهرتها وهى « لو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا (٢) » ، وتتضمن هذه المقالة أننا نطلب الاستقلال وندعى أننا والأوربيين أشباه وأمثال ، ولكن الأوربيين ينكرون هذه الدعوى ، ولا يكلفون أنفسهم غير دليل واحد يثبتون به الفارق البعيد بيننا وبينهم ، فإذا قلنا لهم نحن مثلكم قالوا لنا : تلك دعواكم ولو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا .

واستغرقت مقالة النديم أكثر من عشرين صفحة ختمتها بقوله : « إن آخر الدواء الكى وقد بلغ السيل الزبى ، فإن رفأنا الخرق وشددنا أزر بعضنا أمكننا أن نقول لأوربا نحن نحن ، وأنتم أنتم ، وإن بقينا على هذا التضاد والتخاذل واللياذ بالأجانب ، فريقاً بعد فريق ، حق لأوربا أن تطردنا من بلادنا إلى رءوس الجبال ، لتلحقنا بالبهيم الوحشى ، وتصدق فى قولها : لو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا ؟؟ » .

وقد تناول الفتى فى مقالته التى عارض بها النديم فقرات مقال النديم واحدة واحدة بردود منها : إننا نحن الشرقيين ، لو كنا مثلكم – أيها الغربيون

---

(١) راجع آخر ساعة يوم ١٤ أغسطس سنة ١٩٥٧ .

(٢) راجع آخر ساعة يوم ١٤ من أغسطس سنة ١٩٥٧ .

فانحين منتصرين لما فعلنا فعلكم من نهب الأموال واستباحة الحقوق وافتراء الأكاذيب والتعلل بالمواعيد ، ولكننا لسنا مثلكم ، ولا نريد أن نفعل فعلكم ، وسترون فعلنا عما قريب .

ويصدر الفتى الناشئ من صحيفة «التلميذ» المخطوطة بضعة أعداد لم يكن لها من قراء غير زملائه فى المدرسة وأقاربه المشجعين أو المتندرين المتفكهين ، ولم يكن لها من اشتراك غير تعب النسخ لمن يراها مستحقة لهذا الثمن ، وقليلاً ما وجد لها المشتركون بهذا الثمن اليسير (١) .

ومن ثم يرى العقاد أن دولاب المنظرة بما يحتويه من صحف ومجلات هو السر فى اتجاه الفتى الناشئ إلى صناعة القلم ، وذلك لأن الملكة النفسية تخلق فينا قبل أن تخلق لها أدواتها . وفى هذا الصدد يقول العقاد : « وربما كانت سهولة الكتابة عندى نتيجة مستفادة من سهولة القراءة ، ولم أكن قارئاً إلا لأننى سأكون كاتباً يوماً من الأيام متى تيسرت الأداة (٢) » .

وإننا لنتساءل فى هذا المقام عن مدى علاقة العقاد بمجلة « الأستاذ » ، وهل تعد مدرسته الصحيفة التى وجهته إلى ميدان هذه الصناعة القلمية ، لأنه كان يحب هذه المجلة ويغرم بها إغراماً يدفعه إلى محاكاتها بمجلة «التلميذ» كما رأينا .

ولو أخذنا فى إجابتنا على ذلك التساؤل بالنظرة العجلى لذلك الحب وتلك المحاكاة لمجلة « الأستاذ » لقلنا بالإيجاب بادئ ذى بدء . . ولكننا إذا دققنا النظر وسألنا العقاد المفكر عن رأيه فى هذا الصدد فإنه ليجيبنا بأنه على الرغم من أن النديم كان أول من لفته إلى العمل فى الصحافة ، فإنه ينفى أن يكون من مدرسته فى صناعة القلم ، أو أن يكون قدوته المختارة بين أمثلة النبوغ التى يتمناها ، أو بين الشخصيات المثالية التى يجلها ويحب أن ينتمى إليها (٣) .

ويعزو العقاد المرجع فى هذا الاختلاف إلى سببين : أحدهما هو الأحوال العامة ، والآخر هو المزاج الشخصى الذى فطر عليه العقاد .

---

(١) و (٢) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ١٤ من أغسطس سنة ١٩٥٧ .

(٣) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢١ من أغسطس سنة ١٩٥٧ .

فالأحوال العامة فى عصر العقاد كانت تخالف الأحوال العامة قبيل الاحتلال أو فى الفترة بين الثورة العرابية والاحتلال ، لأن دخول الإنجليز مصر كان مسألة دولية تعمل فيها الدولة العثمانية ، وجعلت سيادة هذه الدولة على مصر ركناً مهماً فى برنامج مصطفى كامل والحزب الوطنى الذى قام على يديه .

أما الذين ولدوا بعد الاحتلال فى عصر العقاد ، فقد أصبحت مسألة الاحتلال من أعبائهم الوطنية التى لاعمل فيها للدولة العثمانية ، وإنما يقع العبء الأكبر فيها على عواتق المصريين أنفسهم ، ومن هنا لا يجوز لهم أن يفرّطوا فى مبدأ الاستقلال من أجل صيغة « شكلية » لا تفيدهم فى جهادهم إن صح أنها كانت تفيدهم قبل ذاك .

والسبب الآخر فى الاختلاف وهو المزاج الشخصى خلاصة ما يقال فيه أن النديم كان ينزع كثيراً أو قليلا إلى شىء من التهريج ، والعقاد فى نشأته بين أبويه قد انطبع بالمحافظة الشديدة على سمت الوقار و« اللياقة » بالوراثة والقدوة والمحاكاة ، ومن ثم فمن الطبيعى لطفل فى هذا المزاج أن ينظر إلى مثله الأعلى فلا يراه فى صاحب « التنكيت والتبكيت » وصاحب المسامير ، وإنما يفضل الإمام محمد عبده على النديم ويرى فيه مثله الأعلى ، لأن وقار محمد عبده هو القدوة التى يرتضيها حين ينظر إلى النديم فيظفر منه بالثناء ولا يظفر منه بالاقتداء [1] .

العقاد موظفاً :

على أن العقاد لم يبرأ من ولعه بالصحافة بعد ظهور أعراضها عليه وهو فى المرحلة الابتدائية ، أو فى مدرسة بولاق الصناعية ، إذ أنه ، بعد وفاة أبيه عام ١٩٠٥ ، اشتغل بعدّة وظائف حكومية ، ولكنها لم تحل دون تطلعه إلى الصحافة وولعه بها ، ومن هنا تاقت نفسه إلى إصدار مجلة ، لكى تمنحه

(١) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢١ من اغسطس سنة ١٩٥٧ .

الحرية فى أن يقول ما يعتقد من غير سلطان لأحد عليه ، ولذا فإنه عزم – وهو يعمل فى ديوان مدينة الزقازيق – على أن يدخر من راتبه الشهرى الذى يبلغ خمسة جنيهات ، جنيهاً فى كل شهر لهذا المشروع ، ولا سيما أنه قد عرف تكاليف الطباعة فى مدينة « الزقازيق » حينما طبع قصيدته التى يصور فيها شوقه إلى أسوان فعارض بها قصيدة المعرى التى يقول فى مطلعها (١) :

عللانى فإن بيـض الأمـانى فنيت والزمان ليس بفـان

فقال فى مطلع قصيدته ، وهى على وزن قصيدة المعرى ورويها :

ذكرانى نعيمهـا ذكـرانى حبـذا لو علمتما ما أعـانى

وقال منها فى أسوان « لست أرجو عوداً إلى أسوان » فطبع هذه القصيدة – التى ضاعت ولم يبق منها إلا ما ذكرنا – وتوزيعها على زملائه الذين استحسنوها شجعه على إصدار صحيفة اختار لها اسم « رجع الصدى » ، ومضى فى مشروعه يذلل كل عقبة كئود تتصدى لتعويقه . ولكنه غض النظر عن ذلك المشروع وتراجع ، لأن الصحافة الأسبوعية الصالحة كانت تسرع إلى الاحتجاب ، ولا يبقى فى عالم الصحافة الأسبوعية آنذاك إلا الصحافة الفاسدة التى كانت تعيش متقطعة متسكعة ، وينقطع لها الحثالة من نفايات البلد وقل أن تعتمد على بضاعة غير بضاعة الجهل والاحتيال ، وخلاصة ما يقال فيها إنها كانت صناعة مرذولة محتقرة يبخل الإنسان عليها بوصف الاحترام (٢) . .

ومن ثم حاول العقاد العمل بالصحافة اليومية ، بشرط أن تكون الصحيفة التى يعمل فيها يتفق منهجها واتجاه العقاد وفلسفته فى الحياة والأحياء على سواء ، غير أنه فى ذلك الوقت لا يستطيع العمل إلا فى جريدة « اللواء » لأنهم كانوا يطلبون مترجمين يعرفون الإنجليزية والفرنسية بعد تفكيرهم فى إنشاء « لواءات » غير « اللواء » العربى تصدر باسم « الاستاندرد » و « ليتندار » . ومع وجود

---

(١) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢٨ من اغسطس سنة ١٩٥٧ .

(٢) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢٥ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ – العدد ١١٩٦ .

هذا المكان الخالى فى صحيفة « اللواء » رفض العقاد العمل فيها لأنه يريد أن يعمل فى الصحافة كاتباً لا مترجماً . ومن ناحية أخرى فإنه أبى أن يعمل مع مصطفى كامل ، لأن محادثته الأولى مع مصطفى كامل لم تشجعه على مزاملته فى عمل دائم وصورته له رجلاً معتداً بذاته ضيق الحظيرة لا يسمح حتى للفكاهة أو « للقافية » أن تفتح عليه باباً لتصحح قولة قالها أو رأياً ارتآه .

وخلاصة ما يقال فى تلك المحادثة أن العقاد كان يدرس فى المدرسة الإسلامية بأسوان متبرعاً ، وحضر مصطفى كامل متفقداً للمدرسة ومعه الكاتبة الفرنسية مدام « آدم جولييت » وسيدة إنجليزية ، وكانت الحصة حصة محفوظات ولغة ، فأملى مصطفى كامل على التلاميذ هذا البيت لأبى العلاء (١) :

والمـــرء ما لم تفـــد نفعاً إقامته غيم حمى الشمس لم يمطر ولم يسر

وترجمه للسيدتين بطلاقة وإيقاع ، ثم طلب من التلاميذ أن يشرحوه ويعلقوا عليه ، فاضطربوا ولم يحسنوا الشرح أو التعليق ، والتفت مصطفى كامل إلى العقاد وإلى الأستاذ « محمد شلبى » متسائلاً ، فأدركه العقاد قائلاً : إن التلاميذ معذورون لأنهم فى أسوان يعلمون أن الغيم الذى يظلل الرءوس شىء نافع لا يضربون المثل لقلة النفع به ، فلعله أنفع لهم من شعاع الشمس ومن المطر (٢) ، وعلى الرغم من حسن التخلص الذى أبداه العقاد لمصطفى كامل — وكان ينتظر منه أن يتقبله بالاستحسان والارتياح بوصفه خطيباً — فإن مصطفى كامل قد تجهم وزوى وجهه ، وحينئذ عرف العقاد أن الاستدراك على مصطفى كامل — ولو من باب الفكاهة — أمر كثير على طاقته النفسية والفكرية .

ثم قبل العقاد العمل فى صحيفة « الدستور » مع الأستاذ فريد وجدى ، لأن العقاد كان يلتقى مع فريد وجدى فكرياً فى منهج العمل ومناقشة القضايا

---

(١) المرجع السابق — العدد ١١٩٣ الصادر يوم ٤ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

(٢) آخر ساعة العدد الصادر يوم ٤ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

بروح علمية تكفل للعقاد حرية الفكر فى كل ما يكتب فى الصحيفة ، ومن هنا استقال من وظيفته الحكومية بديوان الزقازيق (١) .

وعلى الرغم من أن العقاد كان موضع تقدير «وجدى» واحترامه، فإنه ترك الصحيفة نظراً لأنه أراد أن يرثى مصطفى كامل بعد وفاته رثاء لا يخلو من النقد لسياسته تجاه الآستانة وتجاه الخديو وتجاه السيادة العثمانية ، ولكن فريد وجدى أبى عليه ذلك ، لأن الصحيفة من صحف الحزب الوطنى ، وهو لا يريد إلا رثاء ينأى بمصطفى كامل عن المساوئ ويهيل عليه المحامد . وهنا حدثت القطيعة الموقوتة بين العقاد و « الدستور » ولكنه عاد بعد ذلك إلى العمل فيه واستمر حتى آخر عدد صدر من الدستور ، وفى هذه الأثناء كانت مخالفة العقاد للأستاذ وجدى أكثر من موافقته له فى القضايا الفكرية والسياسية ، ومع ذلك فإن الأستاذ وجدى لم يغير كلمة واحدة كتبها العقاد لمخالفته لرأيه ولو كان الخلاف على مسألة من مسائل الأصول (٢) .

على أننا نسجل فى هذا المقام أن العقاد على الرغم من تطلعه إلى العمل الصحفى وتجويده فيه وتحمله للمشقات التى كان يلاقيها فى سبيله ، إذ أنه كان يذهب كل يوم من حدائق القبة إلى « درب الجمامين » حيث مقر الصحيفة ، وحدائق القبة أو الدمرداش حيث مدرسة التلغراف التى كان يدرس بها ، على الرغم من ذلك كله فإن الذين يعملون بالصحافة آنذاك كانوا يرون أنه متطفل على العمل بها ، ولا يتورع بعضهم عن سبه وشتمه على مقربة منه بحيث يسمع العقاد سبه وشتمه ، فيمضى فى سبيله لا يلوى على شىء .

ولقد صادفت العقاد إبان اشتغاله بجريدة « الدستور » صعوبات مادية ، لأنه كان نهماً فى شراء الكتب العربية والإفرنجية ، ولا يبالى بعد ذلك أن يحل مشكلة الكساء بشراء بذلتين قديمتين ليرتديهما ، ثم حلها على وجه آخر أهداه إليه جاره ، يتمثل فى أن يعطى درساً خاصاً لتاجر أقمشة يتولى تفصيل القماش

---

(١) المرجع السابق . وراجع كذلك « رجال عرفتهم » للعقاد ـ ص ١٥٧ وما بعدها .
(٢) المرجع السابق .

وتسليمه كسوة كاملة ، ويوفّيه الأجر عن ذلك كسوة كل ثلاثة أشهر . غير أن مدة التعليم لذلك التاجر لم تزد عن كسوتين ، لنشاط التلميذ أو لبراعة الأستاذ أو لرغبة كل منهما فى فسخ العقد بسلام ، وعاد العقاد إلى سيرته الأولى فى مواجهة مشكلاته المادية(١) . .

بين الاحتذاء والتجديد فى الصحافة :

ولقد أثمرت مطالعاته فى الصحف الأجنبية والآداب الغربية ثمرتها المرجوة ، وأسفرت عن استعداده لتقبل الجديد فيما يختص بالشكل والجوهر .

أما الشكل ، فإنه كان يوقع مقالاته فى صحيفة « الدستور » على الطريقة التى كان يوقع بها كتاب المجلات الأجنبية ، وكان توقيعه باللقب وبالحرفين الأولين من الإسمين « ع . م. العقاد » ، ومثل هذا التوقيع كان مثاراً لبعض الظرفاء ، أن يسلقوا العقاد بألسنة حداد حيث يتندرون ويتفكهون بتوقيعه حين راحوا يتحدثون عن مقالات « عم العقاد » ؟ ، وماذا قال عمك ؟ وماذا تقول يا عم ؟ واكتب لنا يا عمنا بما تراه(٢) .

وأما الجوهر ، فإن العقاد قد ألفى الصحافة المصرية قائمة على فن المقالة الأدبية منذ إنشائها قبل الثورة العرابية ، وكانت الجريدة قد سبقت الدستور فى تاريخ الصدور ، وكان من كتابها المتقدمين « محمد السباعى » تلميذ « لى هنت » Leigh Hunt فى فن المقالة ، على أسلوب المدرسة الإنجليزية ، فكان رائد هذا الفن فى تحرير الصحف غير مدافع ، وكان له فيه إبداع يعرفه قراء كتابه الذى سماه « بالصور » ، وأراد أن يعارض به مقالات الترسيم والتخطيط المعروفة باسم « الاسكتش » Sketch فى أدب الغرب الحديث ، ومن ثم فإن العقاد لم يحاول فى كتابة مقالاته جديداً ، غير تقريب الموضوعات من الدراسة النقدية ، ولم يطرق غير القليل من موضوعات النقد الاجتماعى أو موضوعات

---

(١) آخر ساعة العدد الصادر يوم ١٨ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ .
(٢) المرجع السابق .

المقالة الوصفية والمقالة العاطفية ، لأنه كان إبان اشتغاله بالكتابة فى صحيفة الدستور مشغولاً بنظم الشعر من موضوعاته ، وهو أولى بالوصف العاطفى من المقالات(١) .

لم يحاول العقاد إذن أن يجدد فى المقالات الأدبية على الرغم من أن مطالعاته الحديثة فى تلك الآونة كانت تستوعب أدب المقالة أو تكاد ، إذ أنه كان يدمن القراءة فى توماس كارلايل Thomas Carlyle وماكولى Macaulay ووليم هازلت William Hazlitt وكـولبردج Coleridge ولى هنت Leigh Hunt وماثيو أرنولد Matthew Arnold وغيرهم من أئمة فن المقالة فى القرن التـاسع عشر ، وكان بعض هذه المقالات مما ينشر فى المجلات الضافية ، ولا ينشر فى الصحف اليومية ، لأنها قد تمتد حتى تبلغ فى المجلة ثلاثين أو أربعين صفحة ، وبعضها مما يصلح للنشر فى الصحافة الأسبوعية ، كما يصلح للنشر فى الصحافة اليومية . وهذه المقالات كان العقاد يترجم منها ما يصلح للنشر فى الصحيفة السيارة ، وعلى غرارها كان يكتب عن أدباء العرب والفرس ، إذ كتب ست مقالات فى « الدستور » تحت عنوان « فارس شعرها وشعراؤها » ، ومسائل النقد والتعليق(٢) . .

ومعنى هذا أن فن المقالة كان مكتملاً على يد محمد السباعى وأضرابه من الكتاب ، ولا يستطيع العقاد التجديد فيه لضلاعة المتقدمين عليه فيه ، إذ أنهم أوصدوا أبوابه أمامه ولم يتركوا له فى الصحافة المصرية غير باب واحد ، هو باب الأحاديث الصحفية مع الوزراء والساسة ، وباقتحامه لهذا الباب استطاع أن يفتح صفحة جديدة فى تاريخ الصحافة المصرية ، لأنه كان أول السابقين إليه .

وأجرى الحديث الأول مع سعد زغلول فى وزارة المعارف(٣) ،

---

(١) نفس المرجع .

(٢) آخر ساعة الصادرة يوم ١٨ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

(٣) أجرى العقاد حـديثه مع سعد زغلول صباح يوم الخميس الحادى والعشرين من مايو سنة ١٩٠٨ .

وأجرى غيره من الأحاديث مع المغازى أحمد مختار « قومسير » الدولة العثمانية ، كما كانوا يسمونه فى زمانه ، وغيره من الشخصيات المصرية والأجنبية على سواء[1] ، وتعتبر هذه الأحاديث التى أجراها غير مسبوق بها هى أوليته التى خرج بها من أول عمل فى صحيفة يومية .

صلته بالأدباء :

وقد أتاح اشتغال العقاد بالصحافة فرصة اللقاء بالمهاجرين من سورية ولبنان والعراق ، وغيرها من الأقطار العثمانية ؛ حيث كان يجلس مع هؤلاء وبعض الصحفيين الذين كانوا يجلسون فى « سبلندد بار » أو « قهوة الشيشة » أو « القهوة الوطنية » أو « قهوة يلدز » أو « قهوة متاتيا » ، أو مقاهى الحى الحسينى وباب الخلق والنجالة ، ذلك أن القاهرة — كما يقول العقاد — كانت مركزاً لكل دعوة يديرها دعاة الجامعة الإسلامية ودعاة الوحدة العربية ودعاة تركيا الفتاة ودعاة الإصلاح فى إيران وأواسط آسيا ودعاة الحركات الوطنية فى سائر الأقطار الإفريقية من شمالها فى بلاد المغرب إلى جنوبها فى بلاد السواحل وزنجبار ، ومن ثم فإنك ترى خليطاً عجيباً من الناس يجلس على تلك المقاهى ، فهناك ترى « شبلى شميل » الباحث فى فلسفة النشوء والارتقاء ، والكواكبى مؤلف طبائع الاستبداد ، والدكتور مهدى خان صاحب مجلة « حكمت » الإيرانية الحرة ، وقد التقى به العقاد صيف عام ١٩٠٩ حينما كتب فى صحيفة « الدستور » مقالة ينعى فيها على شاه الفرس محاولته إلغاء الحياة النيابية ، ووجه خطابه فى مقالته إلى الشاه الصغير الذى ولى العهد بعد فرار الشاه الكبير ، وقال فى مفتتح خطابه : « أنت فى الشرق . . بين أمة الشعر والشعور » ، وحينئذ طلب الدكتور مهدى خان مقابلة العقاد ، وقابله العقاد بوساطة صديقه الشاعر على

---

(١) راجع العقاد : سعد زغلول سيرة وتحية ص ٦٠٠ ، وراجع آخر ساعة يوم ١٨ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ .

شوقى[1] . كما التقى العقاد بالدكتور يعقوب صروف عام ١٩٠٥ حين ذهب إلى دار المقتطف ليبحث عن كتاب « الكائنات » للشاعر الباحث العراقى جميل صدقى الزهاوى ، لأن مجلة « المقتطف » هى التى تولت طبعه فى القاهرة ، لأنه يبحث فى « فلسفة ما وراء الطبيعة » وهو من الموضوعات التى كانت تثير الريبة فى الأقطار الشرقية إلى ما بعد أوائل القرن العشرين . ويقول العقاد فى هذا الصدد : « إن لقاء الدكتور يعقوب صروف هو الغرض الأول من زيارة الدار ، إذ كان فى وسعه أن يسأل عن الكتاب بمخزن المطبوعات هناك وكان فى وسع عامل المخزن أن يتولى إخراج الإذن ببيعه من رئيسه فى إدارة المقطم أو إدارة المقتطف » ، ولا يذكر العقاد أن حديثه مع الدكتور صروف دار حول فلسفة ما وراء الطبيعة ، التى أعلن الدكتور صروف للعقاد أنه لا يهضم تلك الفلسفة على الرغم من حصوله على لقب دكتور فى الفلسفة [2] . .

وفى هذه المقاهى التقى بأحمد رضا رئيس مجلس المبعوثين الذى صنع انقلاب مصر الفتاة فيما بعد ، ورضا توفيق التركى ، ونجيب شاهين محرر « المقتطف » ، وإبراهيم الوردانى ، والشيخ رشيد رضا ، ومصطفى الصغير الداعية الإسلامى الهندى الذى جازت حيلته فى مصر واعتقله الكماليون فى الآستانة ، فحكموا عليه بالإعدام ونفذوا الحكم على الرغم من احتجاج الدولة البريطانية[3] .

كما التقى هنالك فى هذه المقاهى بأناس من الأدباء الذين لا يشتغلون بالصحافة إلا إذا كتبوا إليها ، ومنهم كانت صفوة صحب العقاد وزملائه على قلة ترددهم وتردده على « قهوة سبلندد بار » لغير موعد أو مصادفة ، وهؤلاء الأدباء هم حافظ إبراهيم وإمام العبد ومحمود عماد وعلى شوقى .

وقد التقى العقاد أيضاً فى « قهوة متاتيا » بالكاتب محمد توفيق دياب فى أثناء إجازته من جامعة لندن ، حيث كان يدرس فيها الاقتصاد السياسى ،

---

(١) و (٢) و (٣) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢٨ من اغسطس ، و ٢٥ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ ، وكتاب « رجال عرفتهم » للعقـــاد صفحات . ١١٦ وما بعدها ، و ١٥٨ وما بعدها ، ١٦٩ وما بعدها ، والعقاد فى ندوته .

وفى التقائه بالعقاد كان حديث العقاد يتسم بالضيق والملل من شباب مصر ، إذ يتهمهم العقاد بأنهم يفقدون القدرة على الإعجاب ، فهم لا يفهمون أن فى الإنسانية نوعاً من السمو ، أو أن هناك قيمة إنسانية يطمح إليها الشاب منهم ومن ثم فإنهم قد خلدوا إلى اللهو والعبث وانصرفوا عن الأعمال العظيمة ، فطمأنه توفيق دياب على شباب مصر ، إذ أنه سعيد بهم ومتفائل لهم ، ولاسيما أن فيهم عباساً العقاد وأمثاله من الشباب الذين يعجب بهم[1] . .

كما أنه التقى بجورجى زيدان فى إحدى مكتبات حى الفجالة حينما ذهب ليسأل عن كتاب باللغة العربية فى فلسفة الجمال ، لأنه كان قد تصفح فصول الأديب الخطيب « إدمون بيرك » عن الجليل والجميل ، فخطر له أن مثل هذا المبحث لابد أن يكون مطروقاً باللغة العربية . وحينئذ قال له جورجى زيدان ، وكان يجلس مع الكاتب أبو بكر لطفى المنفلوطى شقيق مصطفى لطفى المنفلوطى « ما أظن كتاباً فى هذا الموضوع قد ألف باللغة العربية » ، وبعد ذلك توطدت صلته العلمية به ، فكثيراً ما كان يناقشه فى مقابلاته فى فلسفة التفـــاؤل والتشاؤم[2] .

ونضيف إلى ذلك أن اشتغاله بالصحافة أتاح له أيضاً فرصة التعرف بإبراهيم عبد القادر المازنى ، ولم تكن المعرفة بين العقاد والمازنى شخصية فى بادئ الأمر وإنما كانت تتمثل فى معرفة قارئ هو المازنى ، لكاتب بصحيفة « الدستور » هو العقاد ، إذ كان العقاد يكتب فى ذلك الوقت منذ عام ١٩٠٧ فى جريدة « الدستور » ، فكان المازنى — رحمه الله — يتتبع مقالات العقاد ، حتى إنه كان يعنى شديد العناية بالمقالات التى كانت تعالج موضوعاً واحداً مثل المقالات الستّ التى نشرها العقاد عن الأدب الفارسى تحت عنوان « فارس

---

(١) من حديث خاص مع كل من العقاد ومحمد توفيق دياب .

(٢) العقاد : رجال عرفتهم ص ١٩٢ وما بعدها .

شعرها وشعراؤها » ، وكذلك مقالاته عن ابن الرومى وغيره من الشعراء التى نشرها العقاد فى « الدستور » أيضاً[1] .

ثم انتقلت المعرفة بينهما إلى طور آخر وهو طور المعرفة بالشكل ، لأن جريدة « الدستور » كان مقرها فى « درب الجماميز » ، وعلى مقربة من المدرسة الخديوية التى كان المازنى يتردد عليها لزيارة زملائه ، ولكنه كان يعرج على جريدة « الدستور » ليسدد الاشتراك ، وحينئذ كان يلقى العقاد فيسلم عليه ، وبعد ذلك توطدت العلاقة بينهما ، وأصبح العقاد يصطحب المازنى معه فى الذهاب إلى « سبلندد بار » ، ومكتبة مجلة صحيفة « البيـــان » التى كان يصدرها الأستاذ عبد الرحمن البرقوقى ، وفى هذه المكتبة كان يلتقى العقاد والمازنى بنخبة من الأساتذة منهم محمد السباعى ومحمد حسين هيكل والصادق حبيب وعباس حافظ وطه حسين وغيرهم ، ويمكثون فى المكتبة وقتاً غير قصير حتى يحين موعد إغلاقها ، وكانت جلستهم فى المكتبة — كما يقول العقاد — أشبه بجلسات التلاميذ ، حيث يتحدث كل اثنين أو ثلاثة فى موضوع ، ولم يكن هناك دراسة لموضوع موحد يستمع إليها جميع الجالسين فى المكتبة . . وفى هذه الأثناء كان العقاد يكتب فى مجلة « البيان » عن « نيتشه وماكس نورداو » ، ويكتب المازنى عن ابن الرومى . .

وإلى هنا نرى أن لقاء العقاد بالمازنى كان يتكرر فى كل يوم سواء كان فى مكتبة البيان أو فى « سبلندد بار » ، ثم وطد الجوار صداقتهما حين سكنا معاً فى حى الإمام الشافعى أولاً ثم فى حى السكاكينى ثانياً[2] .

وفى اعتقادنا أن صداقة العقاد للمازنى على هذا النحو وسكنهما معاً فى حى الإمام والسكاكينى ، تذكرنا بصداقة Coleridge مع Wordsworth ، وسكنهما معاً فى عامى ١٧٩٧ ، ١٧٩٨ م حيث كانا يقطنان معاً بجوار تلال

---

(١) العقاد فى ندوته ، وراجع كذلك الدستور فى ٤ من ديسمبر ١٩٠٧ .
(٢) حديث شخصى مع العقاد .

كوانتوك فى سومرست ، وماكان لصـــداقتهما هذه من أثر فى الأدب الإنجليزى [1]

ومنذ ذلك الحين والصداقة بين العقاد والمازنى متوطدة بحيث كانا لا يفترقان إلا فى النوم ، ولا أدل على ذلك من أن السياسة ودواعيها واختلاف منهج كل منهما فيها لم تكن باعثاً لإحداث الفرقة بينهما ، إذ كان العقاد وفدياً يمجد سعداً صبيحة كل يوم بمقالة ، والمازنى لا يؤمن بالوفد ولا بسعد ، ومن ثم يسلبه كل ما أضفاه عليه العقاد من صفات بمقالة كذلك ، ومع ذلك يقضيان الليل فى السمر حيناً والقراءة أحياناً[2] .

وقد وصف العقاد صداقته للمازنى فى ديوانه « بعد الأعاصير » أبلغ وصف إذ قال : « لقد قيل إن الصديق نفس ثانية فى جسم آخر ، وما هى بكلمة صادقة إن لم تصدق على صداقة سبع وثلاثين سنة أو تزيد . . تعاقبت فيها الحوادث بفتنتها وأهوالها ففرقت بين الوالد وولده ، وبين الأخ وأخيه ، وبين الزميل وزميله ، ووقفت دون تلك الآصرة السماوية لا تبلغ إليها بضربة من ضرباتها ، ولا تسعى إليها بنفثة من نفثاتها ، ولا تمسها إلا لتزيدها قوة على قوة ومناعة على مناعة ، ثم تتركها نفساً واحدة تفترق بالرأى فتلتقى بالشعور ، وتفترق بالشعور فتلتقى فى صلة من صلات الروح ، تجمع البديهة على البديهة والخيال على الخيال والمعنى على المعنى ، شاخصة ماثلة مذكورة حيثما تقلبت صفحة من كتاب أو ترددت عبارة من مقال[3] » .

وظلت معرفة العقاد بالمازنى وهؤلاء المهاجرين من البلاد الأفريقية والآسيوية مستمرة على الرغم من انقطاع العقاد عن الاشتغال بالصحافة زمناً ما ، نظراً لاحتجاب صحيفة « الدستور » .

وقد أصيب العقاد عقب احتجابها بمحنة البطالة التى ألجأته إلى التفكير

---

(1) Wordsworth : Poetry and Prose, introduction By, D.N. Smith, P.4.

(٢) العقاد فى ندوته ، وراجع ادب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ص ٧٠ وما بعدها .

(٣) العقاد : بعد الاعاصير ص ١٣٤ .

فى بيع الكتب التى كان قد اشتراها طيلة ثلاث سنوات ، وإن كان قد حيل بينه وبين بيعها نظراً لاحتجاز أصحاب السكن لها استيفاء بما عليه من إيجار متأخر ، وكادت أن تحدث معه مشاجرة بالعصى عند الكمين الذى أعدوه له ، لولا أن فطن العقاد إلى تسليمهم ما يحمله من الكتب ، وفى الوقت نفسه كره أن يلجأ إلى أحد أقاربه الميسورين ، لأنه قد خيب رجاءهم بالخروج من الخدمة الأميرية ، بعد أن وصل إليها بين مزدحم الطلاب المتهافتين عليها .

ومن هنا اضطر العقاد إلى السفر إلى أسوان للبقاء بها فترة من الزمن ريثما يعثر على عمل مناسب فى الصحافة ، غير أن هذه الرحلة كانت بدء مرحلة جديدة فى حياته وفكره ، ذلك أنه وصل إلى أسوان كالساهر الذى طوى الليالى بغير راحة ، ثم ركن بجنبه لحظة واحدة إلى طرف الفراش ، إنه فى سهرته هذه يواصل الحركة ، ولا يبالى متى يرقد ليستريح ، ولكنه يرقد لحظة واحدة ، فلا يدرى متى هو قادر على النهوض ، وذلك من جراء التعب الذى ترسب فى نفسه طوال الفترة التى قضاها فى العمل . فقد كان يجور على جسده ولا يعرف لهذا الجور حدوداً يرجع عنها ، لأن تلك الحدود لم تصدمه قط بصخرة من صخورها ولا بحاجز من حواجزها[1] .

فقد كان مثلاً يحضر ندوة الزملاء — إبان اشتغاله بمدينة الزقازيق — فى ميدان المديرية ، ثم يعبر المدينة فى ليالى الشتاء إلى مسكنه على حافة كفر الصيادين ، ولا يكترث للمطر ولا للبرد ، بل لا يلبس المعطف ولا يحمله تخففاً من مئونة حمله على الذراع وهو معلق فى حجرة الدار يعلوه الغبار[2] .

وكان يقضى اليوم فى حدائق القبة على وجبة واحدة من الخبز والجبن ، أو من الخبز والفول ، ولا يخطر له أن إهمال الغذاء ضرر يذكره لحظة بعد ذهاب الجوع .

وكان يفتح الكتاب الجديد فيروقه ما قرأه فيه فلا يلقيه من يده حتى يفرغ منه آخر الليل ، ولا ضياء فى البيت غير شمعة أو مصباح ذى فتيل[3] .

---

(١) و (٢) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ١٢ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ — العدد ١١٩٧ .

(٣) المرجع السابق بتاريخ ١٩ من اكتوبر — العدد ١١٩٨ .

ومن ثم فإنه قد شعر — فى هذه الرحلة — بأنه مريض بكافة الأمراض ، وأخذ يتردد على الأطباء الذين أثبتوا له أنه غير مريض ، ولا يوجد به سوى الركود والإعياء ، . وفى هذه الرحلة أيضاً استولت عليه فكرة الموت العاجل وإن لم يفزع وجدانه منها ، لأنه كان يطلبها ولا ينفر منها ، وكانت صدمة اليأس أشد على عزيمته من صدمة الإعياء ، ولم يكن يأسه من أمل واحد حتى يستطيع التغلب عليه ، بل كان يأساً من جميع الآمال ، وفى ذلك يقول :

« كان يأساً من معنى الحياة ومن كل غاية فى الحياة ، لأننى قبل ذلك بشهور عكفت على القراءة فى كتب « الفلسفة المادية » ، وأكثرت من النظر فى مذهب النشوء والارتقاء فلاح لى أن أصدقه من أقوال خصومه المتعصبين الذين تصدوا للرد عليه بين الأوربيين باسم الدين ولاح لى ، من النظرة الأولى على غير روية ، أنه يهبط بالإنسان إلى حضيض الحيوان ولا يبقى بينه وبين السماء معراجاً واحداً يرتفع عليه ، كذلك كتبت فى مقدمة كتابى « خلاصة اليومية » أن الإنسان حيوان راق ولكنه حيوان[1] » .

وفى تصورنا أن قراءته للفلسفة الحديثة ولمذهب داروين ، قد أصابته بصدمة أورثته شكاً فى كل القيم والمعايير[2] ، وهذا يتضح فى قوله شعراً[3] :

أين الحقيقة ؟؟ لا حقيقة كل ما زعموا كلام
الناس غرقى فى الهوى لم ينج غر أو إمام
إن الحقيقة غادة كالغيد يضمرها اللثام
كل يهيم بها فإن لاحت لهم صدوا وهاموا
كم أشرق الحق الصرا ح فأعرضت عنه الأنام
والناس لو تدرى خفا فيشٌ يروق لها الظلام
لا حق إلا أنه لاحق فى الدنيا يرام

---

(١) آخر ساعة الصادرة فى ٩ أكتوبر سنة ١٩٥٧ العدد ١١٩٨ .

(٢) من حديث خاص مع العقاد فى الاسكندرية فى صيف عام ١٩٦٠ .

(٣) العقاد : خلاصة اليومية ص ٧٩ ، والجزء الأول من ديوان العقاد ص ١٥٢ ط اولى فى سنة ١٩١٦ .

ومن ثم فإنه كان مؤثراً للعزلة فى الفترة التى قضاها فى أسوان ، وكان يتسلل إلى مكان عزلته لواذاً ، لأن عيون أهله كانت ترشقه بسهامها ، ويجتنبونه لأنه وقر فى نفوسهم أنه متمرد على العقيدة ، وهذا يخالف نشأتهم الدينية التى نشئوا عليها :

أما خلاصة اليومية التى ذهب فى مقدمتها إلى أن الإنسان حيوان ولكنه حيوان راق ، فخلاصة الخلاصات فى هذا الكتاب أنه قصة الأمل الذى بقى عنده يومئذ فى شهرة الأدب ، وفى عدد الأيام التى يقضيها قبل ظهور هذا الكتاب ، وكان يظن نفسه مبالغاً إذا حسبها بأكثر من الأيام [1] .

لقد وقر فى خلد العقاد أنه ميت لا محالة ولكن بلا أثر ولا خبر ، وأنه يمضى إلى الموت صفر اليدين من مجد الأدب ومن مجد الدنيا ومن كل مجد يبقى بعد ذويه ، وأن هذا لا يليق به ، وإنها لضيعة لرجاء المجد الذى كان يتطلع إليه ويعشقه ويعبده ، ومن ثم فإنه لا أقل من هدية فى اليد ، تجبر خاطر العرف على أبواب الأبدية ، لأنه لا يجوز أن يجلس على الأبواب فى انتظار زيارة فارغة اليدين [2] .

بيد أنه لا يطيق فى تلك الغاشية أن يوفى القربان المطلوب بتصنيف كتاب من وحى الساعة والمناسبة يضيق الوقت والشك فى اتساع الأجل ، ومن هنا وجد العقاد أن خير جود يقدمه هو الموجود لديه ، وهو « خلاصة اليومية » الذى يحوى الخواطر والتعليقات التى قيدها فيه العقاد ، كما يحوى رءوس الموضوعات التى نظر فيها ولم يفرغ من دراستها بعد ، وأبيات الشعر التى نظمها ولم يتمها فبادر بتقييدها فى هذه الدفاتر الثلاثة[3] .

وحين وقع فى وهمه أنه ذاهب بغير أثر ولا خبر تصفح هذه الدفاتر ونقل منها صفحات متفرقة تشتمل على جميع نماذجها وبعث بها إلى صديق له فى القاهرة يقول له : « إن هذه الصفحات هى كل ما أتركه إذا تركت

---

(١) و (٢) و (٣) آخر ساعة الصادرة يوم ١٩ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ .

الحياة ، فإن وجدتنى أهلاً للذكر ووجدتها أهلاً للنشر فتلك كرامة الصديق الراحل على الصديق الباقى ، وإلا فلا حرج عليك أن تهمل نشرها وتسلمها للنسيان يطويها حيث طواها فى زاوية من زواياه[1] » .

ولبثت هذه « الخلاصة » المخطوطة سلاحاً من أسلحة الفكاهة والنكاية يشحذه إخوانه الذين عرفوا القصة ولم يتورعوا عن استغلالها ، فمنهم من يقول مستمهلاً : متى تظهر خلاصة اليومية ؟ لقد طال الأمد على انتظارها ، ومنهم من يقول مستمهلاً كلما شكا أو التمس العلاج : على رسلك بالله إن المطابع مشغولة فى هذه الأيام ، فاصبر هنيهة حتى تفرغ المطابع لطبع خلاصتك وأمثالها . وما فتئوا يستعجلونه ويستمهلونه حتى أراحهم وأراح نفسه بطبعها بعد إضافة إليها وحذف منها[2] .

وعلى الرغم من النجاح المنقطع النظير الذى لاقاه هذا الكتاب الذى ولدته فكرة يائسة من الحياة[3]، فإن وهم الموت ظل يطارده طيلة المدة التى قضاها فى أسوان ، والمدة التى قضاها فى القاهرة بعد أن رجع من أسوان إليها فى وقت الصيف ، ولكن هذا الوهم قد زايله فى شاطئ الإسكندرية يوم ذهب إليها لأول مرة ووجد نفسه مع عرائس البحر وعرائس الشعر فى لجة من لجج الأمل والمغامرة[4] .

على أنه رجع بعد شهرين من الإسكندرية مزوداً بطاقة ضخمة من الأمل فى العمل ، ومن هنا راح يبحث عن عمل فى القاهرة ، ولما كانت الصحافة قد ظلت فى محنتها التى عهدها فيها منذ انتهى من عمله فيها ، إذ صار الغضب على الصحافة والصحفيين طابع تلك الفترة[5] ، لهذا لم يحاول البحث فيها عن عمل .

---

(١) و (٢) المرجع السابق .

(٣) نفد هذا الكتاب فى أقل من ستة شهور ، ولم يبق من ألفى نسخة سوى

(٤) آخر ساعة يوم ٩ من أكتوبر سنة ١٩٥٧ .

(٥) آخر ساعة يوم ١٢ من أكتوبر ١٩٥٧ .

ولم يطل بحثه عن العمل فى هذه المرة ، لأنه اشتغل بسكرتارية ديوان الأوقاف عن طريق معرفته بالشيخ عبد الرحمن البرقوقى صاحب مجلة « البيان » ذلك أن محمد المويلحى مدير قسم الإدارة بديوان الأوقاف سأل عن العقاد الذى يكتب فى مجلة « البيان » ، ما عمله ؟.. وهل هو قريب للسيد حسن موسى العقاد المشهور ؟ فأجابه البرقوقى بأنه لا عمل له وأنه ليس قريباً للعقاد المشهور فى الوقت نفسه ، فقال المويلحى إنه أولى بالعمل فى الديوان من أكثر « التنابلة » الذين عندنا .

وفى هذه الوظيفة التقى العقاد بلفيف من الأدباء والشعراء من شيوخ الأدب وشبانه ، ومن بينهم محمد المويلحى وعبد العزيز البشرى وعبد الحليم المصرى وأحمد الكاشف وحسين الحمل وحسن الدرس وأمين الدولة ومحمد فكرى وعلى شوقى ومحمود عماد[1] .

ولبث العقاد فى هذه الوظيفة بين عامى ١٩١٢ — ١٩١٤ وكان عمله فيها مساعداً لكاتب المجلس الأعلى بقلم السكرتارية .

على أنه جرت محاولة لاختياره رئيساً لتحرير « المؤيد » إبان عمله بديوان الأوقاف من قبل اللورد كتشنر عن طريق السكرتير الشرقى لدار الوكالة البريطانية المستر « ستورز » وذلك بوساطة الأستاذ حسين روحى الإيرانى الذى كان يعمل بالترجمة فى دار الوكالة البريطانية . غير أن مقابلة العقاد للمستر « ستورز » لم تشجعه على أن يسند إليه هذا العمل ، نظراً لجوابه الصارم حين قال له المستر « ستورز » ألا ترى أن حرمان الأوقاف من الرقابة الأجنبية هو علة هذه المفاسد التى شاعت فيه ، فلم يلبث العقاد إلا أن أجابه بقوله : « إن المجلس البلدى الإسكندرى يتمتع برقابة أجنبية من كل جنس وملة ، ولا أظنكم تحسبونه مثلاً من أمثلة النزاهة والنظام ؛ فتنبه ستورز وسكت »

---

(١) آخر ساعة يوم ٩ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ ، وراجع كذلك رجال عرفتهم للعقاد ص ٧٩ وما بعدها .

ثم استأنف الحديث ليختمه بقوله : إن اللورد «كتشنر» كان يسره أن يراك لولا أنه يخرج الساعة إلى موعدسريع ، ثم نهض العقاد وودع المستر «ستورز» وصافحه اللورد على باب المكتب فأومأ بالتحية ومضى فى طريقه لا يلوى على شىء[1] .

وفى خلال عمله بديوان الأوقاف أيضاً تعرف بعبد الرحمن شكرى بوساطة المازنى الذى كان زميلاً لشكرى فى مدرسة المعلمين وصديقاً له ، إذ تخرجا معاً عام ١٩٠٩ ، وكانت الصداقة بينهما وطيدة طيلة أيام الدراسة فى «المعلمين العليا» ، حين وقع الاختيار على شكرى للسفر إلى انجلترا ، لتفوقه ، فى بعثة إلى جامعة شيفيلد ومكث هناك ثلاث سنوات منذ عام ١٩٠٩ — ١٩١٢ كانت رسائل المازنى لا تنقطع عنه ولا يفتأ يحدثه فيها عن العقاد حتى أرسل شكرى للعقاد رسالة من انجلترا من غير سابق معرفة ، وعلى هذا النحو تعارفا قبل اللقاء . ثم قام المازنى بعد ذلك بتعريف كل منهما بالآخر بعد رجوع شكرى ، واتصلت المعرفة بين ثلاثتهم منذ ذلك الحين وصاروا فيما بعد ينشرون رسائلهم النقدية ، التى كانت تبشر باتجاههم الأدبى الجديد ، فى صحيفة «عكاظ» وغيرها من الصحف المعنية بالأدب .

وبعد شهور من معرفة العقاد بشكرى قدم الجزء الثانى من ديوان شكرى عام ١٩١٣ وفى هذه المقدمة يصف العقاد شعر شكرى بقوله : «إنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسعة وسكون» ويقول فيها أيضاً : «فإذا تلقى قراء العربية اليوم هذا الجزء الثانى من ديوان شكرى ، فإنما يتلقون صفحات جمعت من الشعر أفانين ، قد سمح بها قلم سخى وقريحة خصبة[2]» .

وقد عد العقاد شعر شكرى بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد وأعلن عن أنهم اليوم غيرهم بالأمس ، لأنه قد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم[3] .

---

(١) آخر ساعة الصادرة فى ٩ اكتوبر ١٩٥٧ .

(٢) و (٣) العقاد : مطالعات : صفحات ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٩٠ .

ومن ثم كانت معرفة هؤلاء الشعراء فى ميدان الكتابة ، ودامت معرفتهم على هذا السنين الطوال . .

ومما يؤيد ما ذهبنا إليه قول العقاد : « فمن عجب التوفيق أن يكون شكرى فى الإسكندرية وأن يكون المازنى فى القاهرة ، وأن أكون أنا فى أسوان ، ثم نلتقى على قدر ، وعلى اتفاق فيما قرأناه ، وفيما نحب أن نقرأه مع اختلاف فى حواشى الموضوعات من غير اختلاف فى جوهرها»[1] .

وحينما وصف المازنى ذكرياته عن هذه الفترة اعتبر يوميات العقاد بداية اقتحام المذهب الجديد فى الأدب وفاتحة الصراع بينه وبين المذهب القديم مذهب شوقى وحافظ وأضرابهما[2] .

وشاءت الظروف أن يستدعى « أحمد حافظ عوض » العقاد للعمل فى « المؤيد » حين لقيه فى مكتب وزير الأوقاف أحمد حشمت باشا ، زاعماً أن صفحة الأدب « بالمؤيد » تحتاج إلى أديب يتفرغ لها ولا ينظر فى عمل من أعمال الصحيفة غير كتابتها أو الإشراف على ما يكتب فيها . وبطبيعة الحال لم يتردد العقاد فى قبول الدعوة إلى تحرير الصفحة الأدبية فى « شيخ الصحافة العربية » ، لأنه لم يكن يطمح ، وهو فى الرابعة والعشرين ، إلى عمل أهم من هذا العمل فى الصحافة ، ولم يكن عمله فى ديوان الأوقاف مرضياً له فى حياته الأدبية وفى حياته المعيشية ، ومن هنا لم يكن هناك محل للتردد فى قبول دعوة أحمد حافظ عوض رئيس تحرير « المؤيد » آنذاك .

ومن العجيب أن يكون حافظ عوض هو السبب فى استقالة العقاد ، حين تواطأ مع من استغل اسم العقاد من المحررين فى قبول الهدايا والرشوة من المشتركين فى « المؤيد » والكتاب الذهبى الذى كان « المؤيد » يزمع إصداره ليسجل فيه رحلة الخديو إلى الوجه البحرى[3] .

---

(١) العقاد فى رثائه للمازنى بمجلة المجمع اللغوى الجزء السابع .
(٢) أخبار اليوم بتاريخ ٢٥ من سبتمبر سنة ١٩٤٧ .
(٣) آخر ساعة فى ١٦ أكتوبر سنة ١٩٥٧ .

وبعد استقالته من تحرير « المؤيد » أقام أياماً فى القاهرة على نية الرحيل إلى أسوان ، وقد منى نفسه موسماً كاملاً من المواسم الجميلة فى ذلك المشتى العالمى البديع ، ورسم برنامجه لذلك الموسم بين المطالعة والتأليف والرياضة والبحث عن التاريخ الطبيعى ومضامين الآثار فى أسوان ، وهى غنية بالمضامين المعلومة والمجهولة من أيام الفراعنة إلى أيام العرب إلى أيام المماليك إلى أيام الدولة العثمانية[1] .

وفى هذا الموسم انتهى العقاد من تأليف كتابه « ساعات بين الكتب » الذى سطر فيه خلاصة قراءاته وتعليقاته التى وقعت فى خاطره واطلع عليها فى أثناء القراءة ، وكان هدف العقاد من تأليف هذا الكتاب أن يصل بين عالم الكتب وعالم الحياة ، وبين آراء المؤلفين وآراء القراء ، كما بدت له من النظر والمراجعة والأحاديث ، وكان الكتاب يشتمل على خمسمائة صفحة أودعها ثمرة اطلاعه وتأمله فى مذاهب الفكر الحديث ، وأولها مذهب داروين ومذهب نيتشه فى السوبرمان غير أنه بعد إعداده للطبع فقد منه مرتين ولم يبق من هذا الكتاب الضخم سوى خمسين صفحة ، ومن هنا فإن هذا الكتاب هو غير الكتاب الذى ظهر بعد ذلك بالاسم نفسه وأعيد طبعه مرات[2] . .

وقدفرغ فى ذلك الموسم من تأليف كتاب عن المرأة سماه « الإنسان الثانى » ولم يبق منه كذلك غير صفحات ، وقد وقف العقـــاد فيه على آراء الفيلسوف الألمانى « آرثر شوبنهور » فى المرأة ، فأعجب بحذق الرجل وجرأته على المجاهرة بأقوال يعد قائلها فى أوربا خلواً من التهذيب وسلامة الذوق[3] .

ويعد هذا الكتاب وثيقة هامة لآراء العقاد فى المرأة ، والتى نرى بعضاً منها كان متناثراً فى كتابه الأول « خلاصة اليومية » ، وقد استعرض العقاد — اعتماداً على آراء شوبنهور وغيره من المفكرين — حال المرأة فى مختلف العصور ونظرة الرجال إليها التى كانت تنزلها منزلة مهينة ، ولكنه

---

(١) آخر ساعة يوم ١٦ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ .

(٢) آخر ساعة يوم ١٦ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ .

(٣) العقاد : الانسان الثانى : ص ٣ ، ١٤ . ط اولى سنة ١٩١٤ القاهرة .

فى الوقت نفسه يستدرك هذا الحكم على المرأة قائلاً : « ليس معنى هذا أنها لن تصلح لشىء من الأشـــياء أو أن العالم فى غنى عنها اليوم أو سيكون غنياً عنها فى يوم من الأيام ، بل معناه أنها إذا خرجت عما يناسب طورها إلى الطور الذى نراها فيه الآن ، كان ذلك خروجاً منها عن حدها وكانت قد حلت فى غير الموضع الذى ينبغى لها[1] » .

وبعد انتهائه من هذا الكتاب فى هذا الموسم أتم رسالته « مجمع الأحياء » التى تعتبر تلخيصاً للآراء فى فلسفة النشوء وفلسفة القوة وفلسفة الفطرة التى تهذبها الرياضة النفسية والاجتماعية ، وهدفه أن يبين النضال بين الأهواء والمبادئ وأن الحق الذى نعرفه ونغار عليه غير الحق الذى تتوخاه حركات الكون المتجلية فى تاريخ البشر ، فليس ما نعتقده حقاً إلا أداة موصلة إلى الحق العميق المكنون عنا والذى يرتسم طرف منه فى عقائد الطبائع القوية السليمة ، إذ أن القانون الذى يوضع لبقاء فرد واحد غير القانون الذى يوضع لبقاء جميع الأمم فى جميع العصور ، لأن غاية الكون أكبر من غاية هذا الفرد أو ذاك الشعب ، ومتى تعارضت الغايتان ــ ولابد أن تتعارضا فى حادثة من الحوادث ــ فلا ظلم فى تضحية الصغرى منهما لأجل الكبرى ، بل الظلم أن يدرك بمجهود أحد الشعوب مالايجوز أن يدرك بمجهود كافة الشعوب ماضيها وحاضرها ــ ومستقبلها[2] .

ويعتقد العقاد أن الغيرة على الحق هى روح الإنسانية أو هى مظهر أثرتها وحب البقاء فيها ، فإذا هى رضيت لأمة أن تستنزف موارد الأمم بغير حق ، ثم اطمأنت إلى هذه الحالة ، فقد آذن ذلك بانحلالها ، وكان منها بمثابة ضعف الوطنية فى الأمة وضعف الحيوية فى الفرد ، وكلاهما الفناء[3] .

وفى اعتقادنا أن هذا الكتاب على الرغم من قدم العهد على تأليفه ، على

---

(١) العقاد الانسان الثانى : ص ٣ ، ١٤ . ط اولى سنة ١٩١٤ القاهرة .

(٢) عباس العقاد : مجمع الاحياء ــ ص ١ ط ثانية ١٩٢٠ .

(٣) العقاد : مجمع الاحياء ص ١ وما بعدها .

الرغم من أنه من نتاج شباب العقاد الفكرى ، فإنه ليدلنا دلالة واضحة على وعى العقاد الكونى وشمول نظرته الكلية للعالم والوجود .

ومما يرجح اعتقادنا هذا تعبيره عن وعيه هذا شعراً فى قوله[1] :

كم آية فى الكون أخفى من خفيّات الضمير
من لا يرى إلا العيا ن فلا يرى إلا يسير

وكذلك قوله فى ختام مقدمة الطبعة الثانية من رسالته تلك : « اسمعوا صوت الطبيعة ، اسمعوه همساً قبل أن تضطركم إلى سماعه زمجرة ووعيداً ، وليسمعه كل حى على شاكلته ، يسمعه الشرير فيتمادى فى شره ، وتسمعه الأمة فتقضى على ذلك الشرير ، وتسمعه الإنسانية فتنحى على الأمة التى تفرط فى حقوق الحياة ، أو التى تمسخ عناصرها الباقية فى الأمم إيثاراً لمنافعها المحدودة ومادام هذا الصوت مسموع النداء ، فالعالم الإنسانى مسدود البقاء[2] » .

وفى هذا الموسم أيضاً نظم أكثر من نصف قصائد الجزء الأول من الديوان ، وهو الجزء الذى طبع عام ١٩١٦ ، وأعيد طبعه عام ١٩٢٨ مع ثلاثة أجزاء أخر تحت عنوان « ديوان العقاد » .

والذى لاحظناه أن الجزء الأول فى طبعته الثانية قد استبعد العقاد منه قصيدتين إحداهما دالية نبذها لأنها — كما يقول — تعبر عن دفعة من دفعات الفكر لم يبق لها فى نفسه سند سليم ، ولا مسوغ مقبول ، لأنها كانت تمثل نوبة فلسفية إلحادية ، من جراء قراءته للفلسفة المادية الحديثة ، كما أنه استبعد من شعره كل ما يدل على رأى سلبى أو إنكار أو تشاؤم ، حتى هم أن يحذف من الجزء الثالث كذلك قصيدة « ترجمة شيطان » ولولا أن قيض الله لها الأستاذ المازنى وعبد الرحمن صدقى اللذين أثنياه عما اعتزم عليه ، لكان مصيرها الحذف .

والقصيدة الأخرى « ليالى الهوى » التى يقول فى مقدمتها ، عن لسان

---

(١) العقاد : ديوان العقاد الجزء الأول ص ٥٧ .
(٢) العقاد : مجمع الأحياء ص ١٥ ، ١٦ .

بعض من طلب النظم فى هذا المعنى ، وهى قصيدة غزل حسى مكشوف ، ولذا فإنه قد استبعدها هى الأخرى[1] :

وقد كان فى تصور العقاد أنه لن يكتب إلى الصحافة ، وأنه فى إجازة منها إلى موعد غير مسمى ، اللهم إلا إذا عاد إليها بقصيدة من الشعر ومقالة فى حكم القصيدة الشعرية توحى بها لمحة من لمحات الخاطر أو عارض من عوارض الشعور .

بيد أن هذا التصور ما لبث أن انقلب رأساً على عقب حين كتب مقالة تعرثت مخطوطة قبل أن تقرأ مطبوعة ، ولم تزد نسخها المتداولة على عدد أصابع اليدين ، تلك هى مقالة « نادى العجول » التى أوشك العقاد أن يذهب من جرائها منفياً إلى مالطة ، وهو أحوج ما يكون إلى الراحة والمقام بأسوان أو فى جو القطر من المشتى إلى المصيف[2] .

وقد تمثلت نجاته من النفى حينذاك بهروبه من أسوان إلى القاهرة وصداقته لوكيل وزارة الداخلية آنذاك الأديب جعفر والى باشا ، الذى وقف على تلفيقات مدير أسوان والمفتش الإنجليزى فى التقرير السرى الذى يكتب عن العقاد ، والذى يتمثل فى أن العقـــاد يدبر المؤامرات ويثير الخواطر بالأحاديث التى يذيعها ويستحق من أجلها التعجيل بالاعتقال والنفى من الديار وذلك فى الوقت الذى يصطحب فيه وكيل الداخلية العقاد كل يوم إلى مكتب مستشار الوزارة ليطلعه على تلفيق حكام أسوان[3] .

وقد حاول جعفر والى أن يعينه فى الرقابة على الصحف وقبل العقاد ، ولكنه فشل فى المهمة كما أرادها المسئولون آنذاك ، واشتغل مدرساً بمدرسة وادى النيل الثانوية بجوار محطة باب اللوق وأمضى فى التدريس سنتين مع صديقه إبراهيم المازنى فى مدرسة بعد مدرسة من المدارس الثانوية الكبيرة ، وقد جرت عادتهما على أن ينتهى عملهما فى كل مدرسة بأزمة من أزمات

---

(١) العقاد : ديوان العقاد جـ ١ ص ٣٩ .

(٢) و (٣) آخر ساعة فى اكتوبر سنة ١٩٥٧ العدد ١٢٠٠ .

الخلاف على تصحيح أوراق الامتحان ، لأنهما قد دأبا على تصحيح الأسئلة والأجوبة فى أوراق الإجابة ، وهذا بطبيعة الحال مناف لما درجت عليه الوزارة بالنسبة لأوراق الامتحان التى تدعها فى خزائنها بعد الامتحان وتنظر إليها كأنها أوراق الرصيد المنتظر فى حساب المصروفات[1] .

وقد انتهت السنتان فى مهنة التدريس وخرجا منه بعد حدوث الأزمة السنوية الخالدة حينما آن أوانها المقدور ، واتفقا بعد خروجهما من مهنة التدريس على أن يقطنا بالإمام الشافعى حيث تقيم أسرة المازنى من زمن بعيد وقدرا أن اختزال النفقات المعيشية بالسكنى فى « الإمام الشافعى » بين عالم الحياة وعالم الموت قد يغنيهما عن التعجل فى طلب العمل بضعة أشهر إلى أن ييسر الله العمل بعد ذلك أو قبل ذلك كما يشاء[2] .

وفى هذه الأثناء تيسر للمازنى العمل ناظراً للمدرسة الثانوية المصرية ، ولبث العقاد فى البيت بالإمام الشافعى يترقب أوائل الشتاء ليعمل فيما يتهيأ له من عمل يرتضيه أو يزمع الرحلة إلى أسوان ، لأنه كان يعانى حالة يأس من الصحافة والتدريس معاً إلى ما بعد الهدنة ، إذ كان للهدنة موعد قريب قبيل انتهاء الحرب العالمية الأولى[3] .

وبينما هو فى هذه الحالة إذ استدعاه محمد عبد القادر حمزة عن طريق عبد المؤمن الحكيم ، ليقوم بالتحرير فى صحيفة « الأهالى » بالإسكندرية ، وقد سافر العقاد بعد أن قام ببيع بعض الكتب التى يمكن الاستغناء عنها . واستمر العقاد فى جريدة « الأهالى » حتى نهاية الحرب العالمية الأولى وظهور الدعوة الوطنية على يد الوفد المصرى بقيادة سعد زغلول ، وحينئذ افترقت الخطة العامة بين جريدة « الأهالى » والعقاد فيما يكتبه من تحقيقات مصورة أو مقالات أو غيرها[4] .

ذلك أن « الأهالى » قامت لتأييد محمد سعيد باشا برأس مال مجموع

---

(١) آخر ساعة الصادرة فى ٣٠ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ العدد ١٢٠١ .
(٢) و (٣) و (٤) آخر ساعة يوم ٣٠ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ .

من تبرعات أنصاره وأنصار بلده السكندريين ، فلما تألف الوفد المصرى كانت خطتها حياله هى خطة محمد سعيد حيال سعد زغلول ، وهى خطة الوزارة أمام معارضها الأكبر فى الجمعية التشريعية ، ومن ثم كان كل ما نشره العقاد من الصور الوصفية والتعليقات عن تأليف الوفد المصرى خارجاً على سياسة الجريدة ، ولذا فإنه لم يعد للعقاد بقاء للعمل فتركها ، وانتقل إلى القاهرة ليعمل فى تحرير « الأهرام » لأنها هى الصحيفة الوحيدة التى أعلنت يومئذ أنها « مصرية للمصريين » ، وأذنت للوفد بنشر بياناته وأخباره على صفحاتها وكانت فاتحة عصر جديد فى حياة مصر والصحافة وحياة العقاد الصحفية[1].

وعقب وصوله إلى القاهرة من الإسكندرية اشتعلت نيران ثورة سنة ١٩١٩ فكان العقاد وزميله المازنى يحرران منشورات جماعة « اليد السوداء » السرية ويكتبان فى الصحف مقالات نارية ملتهبة حتى تقرر نفيهما على يد وزير الداخلية « ثروت باشا » الذى استقال فى هذه الفترة ، ولولا استقالته لحل بهما قضاء النفى والتشريد ، لأن رصيدهما فى الاتهامات كان وافراً بحمد الله ، إذ حامت حولهما الاتهامات فى حوادث الاغتيالات التى وقعت حينذاك بدعوى إيغار الصدور وإثارتهما الشعور العام[2] .

على أنه إبان اشتغاله « بالأهرام » وبعد الحرب العالمية الأولى قد جار على نفسه مرة أخرى فى العمل ، فأصيب بمرض الصدر وسافر إلى أسوان ليستشفى هناك فى جو جاف ، ولكن المرض لم يمنعه من أن يشترك هو وصديقه إبراهيم عبد القادر المازنى فى تأليف كتاب الديوان فى الأدب والنقد ، وهو الكتاب الذى سميت باسمه مدرستهم وإن لم يشترك فيه عبد الرحمن شكرى ، بل كان أحد الذين أصابهم المازنى بنقده لأسباب سنذكرها فى موضعها إن شاء الله .

---

(١) آخر ساعة يوم ٣٠ من أكتوبر ١٩٥٧ ، وراجع يوميات العقاد بجريدة الأخبار الصادرة يوم ٤ من سبتمبر سنة ١٩٦٣ ـ العدد ٣٤٨٥ .

(٢) العقاد فى ندوته ، وراجع أدب المازنى ص ٣٦ .

مدرسة الديوان(١) :

أشرنا فيما سبق إلى تعرف العقاد بالمازنى وشكرى ، وتقديم العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى ، وأن المعرفة قد توطدت بين ثلاثتهم فكونوا « ثالوثاً » وأن لقاءهم كان فى ميدان المعرفة ، وأنهم صاروا ينشرون رسائلهم النقدية فيما بعد، التى كانت تبشر باتجاههم الأدبى الجديد فى صحيفة «عكاظ» وغيرها .

وقد نشأ اتجاه هؤلاء إبان شيوع الشعر التقليدى وسيطرته على الحياة متأثراً بمختلف اهتماماتها ومرتبطاً فى الوقت نفسه بالطبقة العالية من المجتمع غير حافل بالسواد الأعظم منه ، وقد انساق شعراء التقليد فى هذا التيار الذى يعبرون فيه عن غيرهم وينسون وجداناتهم ومشاعرهم الخاصة ، وغدت رسالة الشاعر تعادل رسالة الموظف لدى كبار الشعراء ، وليس أدل على ذلك من أن شوقى لم يكن موظفاً فى القصر إلا لأنه كان شاعراً ، وأصبح الشعراء ينفسون عليه هذه الحظوة لدى الخديو وحاولوا أن يستلبوه هذه الوظيفة ، وحاول كثير من الشعراء الذين لم ينالوا حظاً من الشهرة أن يقلدوا الشعراء الموظفين باعتبارهم المثل الأعلى .

وفى هذا الجو الخانق لفردية الشاعر وحريته ونسيانه ذاته ومشاعره ووجداناته برز هؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، لأنهم ضاقوا ذرعاً بالحياة الأدبية والفكرية فى مصر فاتجهت أنظارهم صوب التراث العالمى من فكر وحضارة وأدب يعبّون منها بنهم شديد ، لترتوى نفوسهم الظمأى من ذلك التراث ، وفى الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكرية والأدبية المعاصرة فى العالم ، وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة مضنية فى نفوسهم حين قارنوا بين تلك التيارات فى العالم وبين الحالة الأدبية فى مصر

---

(١) يطلق على الاتجاه الأدبى للعقاد والمازنى وشكرى باسم مدرسة الديوان تجاوزا ، وان كان الديوان من تأليف العقاد والمازنى فقط ، لأنه بالرغم من عدم اشتراك شكرى فى تأليفه ، فانه يحمل وجهة نظره فى الأدب والنقد ، اذ انهم ينهلون من منابع واحدة ترفدهم بالثقافات المختلفة التى اتخذوها منطلقهم الأدبى والفكرى .. ومن هنا سميت مدرسة الديوان .

فهالهم الأمر بادئ ذى بدء ، لأن مصر كانت متخلفة عن الركب الحضارى والفكرى والأدبى العالمى ، واشتدت تلك الثورة عتواً وهذه اللوعة إضناء ، حينما وجدوا أن منابر الأدب فى مصر يتبوأها شعراء مقلدون[1] ، فى حين يحس هؤلاء الثائرون بما فى نفوسهم من إمكانات أدبية ضخمة ، ويرون نفوسهم ظلالاً حائرة تضيع فى الزحام والضجيج ، ومن ناحية أخرى فإن بريق المجد الأدبى يخلب أبصارهم ، والبحث عن المثل الأعلى يضنى نفوسهم الرقيقة الحساسة الثائرة .

ومن هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء وأحلامهم وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه فى ذلك الوقت — وهم من الطبقة الكادحة — اندفعوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كأداء تصادفهم ، وأنكروا أصنام الأدب وعملهم وطلبوا عملاً أصلح منه وأوفى ، وأحدثوا فى الحياة الأدبية دوياً هائلاً فى جرأة منقطعة النظير ، ويحمل هذا الدوى فى طياته تياراً جديداً فى مطلع هذا القرن العشرين .

وقد تجلى ذلك كله فى دراساتهم النقدية التى كانوا ينشرونها فى صحيفة « عكاظ » وغيرها من الصحف الأسبوعية التى يهدفون من ورائها إلى إرساء مدرستهم بنقد الآخرين أو بتقديم أعمال بعضهم ومقارنتها بغيرها من الأعمال وإظهار البون الشاسع بين اتجاههم الأدبى الجديد وبين الاتجاه السائد ، وذلك كما حدث فى موازنة المازنى بين شعر شكرى وحافظ فى صحيفة « عكاظ » التى ابتدأت يوم ٢٧ من يولية سنة ١٩١٣ بسلسلة من المقالات ذهب فى المقالة الأولى منها إلى أنه لا يجد أبلغ فى إظهار فضل شكرى والدلالة عليه ، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن ، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى ، وآخر ممن ينظمون الشعر بالصنعة مثل حافظ ، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً فى المذهب وتبايناً فى المنزع من هذين ، والضد كما قيل يظهر حسنه الضد .

---

(١) راجع : « العقاد يتحدث عن النقد والنقاد » لعبد الحى دياب فى مجلة « المجلة » ابريل سنة ١٩٦٢ .

ثم يختم هذه المقالة بقوله : « وبعد : فإن حافظاً إذا قيس إلى شكرى لكالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكرى فى سماء الفكر ، وكيف يجنى التقليد على رجل ويغلق فى وجهه أبواب التصرف والتفنن ، فإن حافظاً قد حذا فى شعره حذو العرب وقلّدهم فى أغراضهم وفرط عنايتهم بإصلاح اللفظ وإن فسد المعنى[1] » .

وقد ساند المازنى فى موازنته هذه التى استمرت حتى عام ١٩١٤ عباس العقاد ، إذ سانده بتحطيم حافظ من وجهة نظره وذلك فى مقالتين تحت عنوان « الشعراء الندابون » نشرتا فى « عكاظ » كذلك ، ووصفه فيهما بأنه شاعر نداب وقف شعره على الندب والولولة والعويل مدعياً أن لكل عصر شعره ، وأن هذا العصر لا يحتمل الندب والعويل ، ولا يلجأ إلى الندب والعويل إلا شاعر مغلق الذهن لا يتيقظ خياله إلا بمنخاس الغلو الفاحش والمبالغة المستحيلة[2].

ويتضح مما تقدم أنهم لم يدخروا وسعاً فى سبيل إرساء اتجاههم الجديد الذى اتضحت معالمه فيما بعد فى « مدرسة الديوان » وأنهم قد استخدموا من الأساليب أنظمها ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جمدوا على التقليد لا يرعون ولا يبغون عنه حولاً ، ومن هنا لم يكن فى وسع هؤلاء إلا أن يستخدموا مع المقلدين العنف فى الأسلوب مشوباً بالسخرية والتهكم ، وذلك لأنهم كانوا فى حالة من اليأس ونقطة التحول الفكرى الذى أدى إلى محنة العقل والسريرة وذلك قبيل الحرب العالمية .

فالعنف فى الأسلوب إذن سمة من السمات التى تدل على الثورة الكامنة فى نفوس هؤلاء الشباب ، تلك الثورة التى ابتعثتها دواعى القلق من جراء الانطلاق الفكرى والأدبى الذى يشيع فى وجداناتهم وعقولهم .

ويصف العقاد هذه الفترة وما اتسمت به ، ويبين أثرها فى نفسه ونفسى صديقيه فيقول : « وإخال أنها شملتنا جميعاً بمحنة العقل الأليمة فنفضها شكرى

(١) عكاظ يوم ٢٧ من يولية سنة ١٩١٣ ـ العدد ٣ .

(٢) عكاظ فى عددى ٩ ، ٢٣ من مارس سنة ١٩١٤ .

عنه بقصائده العابسة فى ديوانيه الثالث والرابع ، ونفضتها عنى بقصيدتى التى نظمتها على نمط الملاحم،وسميتها بترجمة شيطان ، وراضها المازنى كما راضته فاستراح إليها غاية ما استطاع من راحته وعالجها يومئذ — ولم يزل يعالجها بعد ذلك — بنزعة الاستخفاف وقلة الاكتراث[1] » .

ومعنى هذا أن هؤلاء الشعراء وإن اتفقت نشأتهم فى أسرهم ، إلى حد ما بوصفهم من الطبقة الوسطى ، وتقاربت سنهم إلى حد ما أيضاً[2] واتفقت كذلك معرفتهم ومنابع الثقافة التى رفدتهم ، إن اتفقوا فى هذه الأمور كل الاتفاق أو بعضه فإن هذه الفترة — كما يقول العقاد — كان لها أثر كبير فى اختلاف طبائعهم وأمزجتهم إلى حد ما ، ففى حين نجد العقاد فى طبعه حدة وصلابة وقوة وعنف وعدم مبالاة بالجمهور ، نجد أن شكرى منطو على نفسه ، فى خلقه لين ورقة وانزواء ، أما المازنى فيتفق مع العقاد فى عدم المبالاة بالجمهور ولكن من طريق آخر هو طريق الدهاء والمكر والسياسة التى جعلته أحياناً لا يعترف بشاعريته ويقول دائماً لشانئيه : حسبى من الأدب ماكتبته من المقالات . .

وليس معنى اقتسامهم ميدان الشعر إنتاجاً وفكراً أنهم لم يفيدوا بعضهم من بعض ذلك لأنهم كانوا يبحثون فى المبادئ النقدية والإنتاج الذهنى ، ويحاول كل منهم أن يخلق من أخيه شاعراً صادقاً فى تعبيره ، وفى الوقت نفسه يصدر شعره عن شحذ لأفكاره .

وفى تصورنا أن موقف هذه المدرسة من القدماء واختلافهم فيما بينهم من حيث الطبائع والأمزجة ونظرتهم للحياة ، يذكرنا هذا الموقف بموقف شعراء البحيرة فى الأدب الإنجليزى ، وموقفهم ممن سبقهم أو عاصرهم من الشعراء أو النقاد — وتتمثل هذه المدرسة فى كولبردج ووليام هازلت وروبرت براوننج — وموقفهم ممن سبقهم أو عاصرهم من الشعراء والنقاد .

---

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٤٥ .

(٢) ولد عبد الرحمن شكرى فى ١٢ اكتوبر عام ١٨٨٦ ، والعقاد فى ٢٨ يوليه سنة ١٨٨٩ ، والمازنى فى ١٩ أغسطس سنة ١٨٩٠ .

على أننا نقول : إنه على الرغم مما بين مدرسة الديوان ومدرسة شعراء البحيرة من أوجه الشبه بالنسبة لموقفهم من القدماء ، وموقف بعضهم من بعض ، فإننا نرى أن ما أحدثته فترة التحول الفكرى والأدبى فى نفوسهم كان سبباً فى اختلاف طبائعهم وتباين أمزجتهم وكان له أثر بعيد المدى فى علاقاتهم ببعضهم البعض ، ومن ثم يسوغ لنا أن نرجع الجفوة التى حدثت بين المازنى وشكرى إلى طبيعة مزاج كل منهما ، وهى ما سبق أن وعدنا بالحديث عنها .

خصومة المازنى وشكرى :

حقيقة إن طبيعة شكرى هى التى سولت له أن يبدى سرقات المازنى من الأدب الإنجليزى ، لأنه رجل متقزز الأعصاب متوفزها ، يقيمه النقد ويقعده ، مهما يكن مصدره ، لأنه يخشى أن يكون النقد مبرراً لمروجى الشائعات والتهم الذين كانوا يناصبون دعاة المذهب الجديد العداء[1] .

وفى اعتقادنا أن شكرى قد استفز المازنى أولا ، لأنه لم يقتصر على النقد ، بل كثيراً ما غمزه ، ولم يستنكف أن يصيبه فى رزقه ، إذ نبه إلى مقالات كتبها المازنى بإمضاء مستعار ضد ناظر المعارف آنذاك (حشمت باشا) حين كان المازنى يعمل مدرساً بمدارس الوزارة ، ولم ينج من التشهير[2] ، ويؤكد الأستاذ على أدهم تلميذ شكرى ، أن شكرى فى تنبيهه على سرقات المازنى لم يكن مخلصاً كما يدعى حين يزعم أنه لا يتأثر من رؤية العفريت ، كما يتأثر من رؤية هذه السرقات ، لأن الأستاذ أدهم قد حدثه عن قصيدة « فتى فى سباق الموت » للشاعر « هود » ، التى سرقها المازنى ، فأغضى عن تنبيه أدهم له ، لأن المازنى فى ذلك الوقت كان يكتب عن شكرى عامى ١٩١٣ ، ١٩١٤ فى صحيفة « عكاظ » ويجعله محور التجديد والمبشر بالمذهب

---

(١) عبد الرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ـ ص ٣٧٣ ط ١٩٦٠ القاهرة .

(٢) راجع « أدب المازنى » للدكتورة نعمات فؤاد ص ٧٧ وما بعدها .

الأدبى الجديد كما يدعى[1] . فلما وقع الخلاف بينه وبين المازنى ذكر له هذه السرقات ولم تكن من باب المفاجأة حين يقول فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه :

« وقد لفتنى أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « الشاعر المحتضر » البائية التى نشرت فى « عكاظ » . واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة « أدونى » للشاعر « شللى » الإنجليزى ، كما لفتنى أديب آخر إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « قبر الشعر » وهى منقولة عن « هينى » الشاعر الألمانى ، وقد لفتنى آخر إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « فتى فى سباق الموت » وهى للشاعر « هود » الإنجليزى ، ولفتنى أيضاً أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « الراعى المعبود » وهى منقولة عن الشاعر « لويل » الأمريكى ، وقصيدة المازنى التى عنوانها « الوردة الرسول » وهى للشاعر « ولر » الإنجليزى ، وأشياء أخرى ليس هنا مكان إظهارها .

« وقرأت له فى مجلة البيان مقالة « تناسخ الأرواح » وهى من أولها إلى آخرها من مجلة « السبكتاتور » لأديسون الكاتب الإنجليزى ، ومن مقالاته فى ابن الرومى التى نشرت فى « البيان » قطع طويلة عن العظماء ، وهى مأخوذة من كتاب شيكسبير والعظماء ، تأليف فيكتور هيجو ، ومن مقالات « كارليل » الأدبية ، وقد ذاعت هذه الأشياء[2] » .

وينتهى شكرى من هذا الاستفزاز إلى قوله : « ولا أظن أن أحداً يجهل مدحى المازنى وإيثارى إياه وإهدائى الجزء الثالث من ديوانى إليه وصداقتى له ، ولكن كل هذا لا يمنع من إظهار ما أظهرت ومعاتبته فى عمله ، لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع فى ماضيه ، حتى يداوى ما فعل ويرد كل شىء إلى أصله ، وليس الاطلاع قاصراً على رجل دون رجل

---

(١) من حديث خاص مع الاستاذ ادهم فى ٤ من يولية سنة ١٩٦٣ .

(٢) عبد الرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس ص ٢٧٣ .

حتى يأمل المرء عدم ظهور هذه الأشياء ، ولسنا فى قرية من قرى النمل حتى تخفى[1] » .

وفى اعتقادنا أن حديث شكرى عن مدحه للمازنى وإهدائه للجزء الثالث من ديوانه إليه ، ما هو إلا دليل واضح على سوء نيته تجاه المازنى ، مهما يسرف تلميذ[2] شكرى فى تبرير نقد أستاذه للمازنى ، بأنه لم يكن إلا رداً على انتقاص المازنى من شعر أستاذه ونسبة بعضه إلى شعراء الغرب .

ونحن لا نصدق هذا التبرير من تلميذ شكرى لسبب واحد هو أن المازنى كان يعتبر شكرى فى شعره مبشراً بالمذهب الأدبى الجديد ، وقد نشر سلسلة من المقالات فى جريدة « عكاظ » عقد فيها موازنة بين شاعرية شكرى وشاعرية حافظ ، ذهب فيها إلى أن حافظاً إذا قيس إلى شكرى لكالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وذلك عامى ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، ولذا فلم يكن من المعقول أن يتغير رأى المازنى فى شاعرية شكرى إلى هذا الحد . ولاسيما أن ما نقل عن المازنى من انتقاص لشعر شكرى لم ينشر منه شىء ، بل إن المازنى نفى أنه رمى شعر شكرى بالسرقة ووصف عمله هذا بأنه عنت ظاهر يرينا مبلغ فهمه وعدله[3] .

ولم يقف المازنى إزاء النقد الجارح ، الذى يدل على سوء نية من شكرى مكتوف اليدين ، وإنما رد عليه بمقالة فى جريدة « النظام » ينقد فيها شعر شكرى ، ورد على نقده شكرى بمقالة فى الجريدة نفسها[4] . .

وقد أبدى المازنى وجهة نظره فى دعوى السرقة مدعياً أنه كان يجب أن يغضى عن هذه التهم اكتفاء بإظهار الجزء الثانى من ديوانه ، فإنه وحده

---

(١) المرجع السابق .

(٢) نقولا يوسف فى مقدمة ديوان شكرى ص ٥ ط ١٩٦٠ .

(٣) ديوان المـــازنى مقدمة الجزء الثانى ص ١١٩ ــ ١٢٠ ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

(٤) راجع العقاد يتحدث عن النقد والنقاد ، لعبد الحى دياب فى مجلة « المجلة » العدد ٦٣ أول ابريل سنة ١٩٦٢ .

خير رد على ما رمى به ولكن الضجة التى قامت حول هذا الموضوع والشماتة الحقيرة التى لم يخفها قتلى المذهب العتيق ، لا تجعلان السكوت من الحزامة فى شىء ، ولقد كان من الإنصاف ألا يلام غيره إذا ما صح النسب إليه ، ولكن الناس تجاوزوه إلى غيره واتهموا سواه قياساً عليه[1] .

وهذه الضجة المرتبة المبيتة لم تكن مقصورة على الجزء الأول من ديوان المازنى الذى طبع فقط ، وإنما تجاوزته إلى شعر لم ينشره بعد ، وظهر فى الديوان الثانى الذى صدر بعد هذه الضجة الخرقاء ، ومن ثم فإن المازنى ليعجب كيف يستحل شانئوه لأنفسهم أن يحرموا أنه إذا طبع الجزء الثانى لامحالة منتحل هذه القصائد ؟ وهى « الراعى المعبود » و « الوردة الرسول » و « الغزال الأعمى » و « إكليل الشوك » وخمسة أبيات من قصيدة « الشاعر المحتضر » وكلها منشورة فى الجزء الثانى منسوبة إلى أصحابها[2] .

ويختم المازنى مقدمته بقوله : ولئن كان ما أخذ علينا دليلاً على شىء ، فهو دليل على سعة الاطلاع وسرعة النسيان وهو ما يعر فه عنا إخواننا جميعاً .

هذا ولا يسعنا إلا أن نشكر لصديقنا شكرى أن نبهنا إلى مآخذ شعرنا والسلام [3] .

ويبدو أن شكر المازنى لشكرى لم يكن باعثاً لأن يرجع عن غيه ويقلع عن استفزازه لصاحبه ، لأنه كتب بعد ذلك فى مجلة [4] « المقتطف » مقالة حول هذا الموضوع ، ذهب فى مقالته إلى أن الإطلاع على الآداب الغربية كان معدوداً من الجرائم والتهم فى أعين الأدباء ، لأنه مظنة السرقة ، وذلك لأن بعض الشبان لا يدين بدين الملكية فى الأدب ، والعقول مثل التربة تحتاج إلى أن تتعهد بما يظهر خصبها .

ثم ينبه إلى أن المسألة التى يتكلم فيها ليست تافهة ، وإلا لما تعرض لها ، لأنها تشمل قصائد ومقالات كثيرة تسىء ظن الناس بأهل العلم والابتداع

---

(١) و (٢) و (٣) مقدمة الجزء الثانى من ديوان المازنى ص ١٢٠ .

(٤) مجلة المقتطف : عدد يناير سنة ١٩١٧ .

وتبعث على الفوضى فى العلوم والاداب ، ولقد شاعت حتى لم يعد يمكن كتمانها .

ويمهد لحديثه عن سرقات المازنى بما يفيد أن كل أديب حارس من حراس الأدب ومن واجبه ألا يغفل عن حراسته ، فقد شاع بين الأدباء أن المازنى قد أخذ بعض قصائد كاملة من شعراء الغرب وأفكاراً متفرقة . وأنه لم ينتبه إلى هذه التهمة التى لحقت بالمازنى وأهدى إليه الجزء الثالث من ديوانه علامة على ثقته به ومودته إياه ولكن الأدباء لفتوه إلى هذه السرقات وأخذ يعدد القصائد التى انتحلها المازنى وينسب تنبيهه إليها إلى واحد من الأدباء ويسميه .

ويدعى شكرى فى هذه المقالة أنه نبه المازنى إلى هذه القصائد فاعترف أنها ليست له ، ولكنه قال إنه نظمها وهو يظن أنها له ، ذلك لأنه حفظ المعانى ونسى أنها لغيره ، فنصحه شكرى بأن يتجنب ذلك فوعده المازنى أن يتجنب أمثال هذه المآخذ فى المستقبل ولكنه لم يف بوعده ، لأنه أنشد شكرى بعد ذلك قصيدة « أكليل الشوك » و « الغزال الأعمى » وهى أيضاً من هذه المآخذ (١) .

ثم انتقل شكرى من سرقة الشعر إلى سرقة الدراسات ، وأشار إلى أن مقال المـــازنى « تناسخ الأرواح » مأخوذ من أوله إلى آخره من مقالات « إديسون » الكاتب الانجليزى الشهير فى مجلة « السبكتاتور » . كما أن مقالات المازنى فى « ابن الرومى » بل فى العبقرية والعظماء ، معظمها مأخوذ من كتاب عنوانه « شكسبير » تأليف فيكتور هيجو الشاعر الفرنسى ، وبعضها من مقالات « كارليل » الأدبية(٢) .

ويضيف شكرى أنه نبه المازنى إلى ذلك ، فقال . ماذا أصنع ؟ هل أطوف على الناس أسألهم : هل رأوه من قبل ؟ ويمضى شكرى فى سخريته وتهكمه بالمازنى فى مقالته هذه حتى ينتهى إلى قوله : « ولا أريد أن أذكر مآخذ المعانى المفردة والأبيات المتفرقة ، ولكننى أكتفى من المقال بذكر ما قدرت أن أحصيه من المقالات والقصائد التى أخذت كاملة(٣) » .

---

(١) و (٢) و (٣) مجلة المقتطف : عدد يناير سنة ١٩١٧ .

ولم يكتف شكرى باستفزازه للمازنى ، وإنما أضاف إليه العقاد ، وأخذ ينقد شعرهما معاً فى سلسة من المقالات فى « عكاظ » عامى ١٩١٩ ، ١٩٢٠ تحت عنوان « ناقد » وقد أكد الأستاذ على أدهم أن هذا « الناقد » هو عبد الرحمن شكرى، بل إنه يزيد المسألة تأكيداً فوق تأكيدحين يذهب إلى أن شكرى كان ينقد الشيخ فهيم قنديل نقوداً من أجل نشر هذه المقالات ، وأنه كثيراً ما رآه فى هذه الفترة مصطحباً الشيخ فهيم ، وذلك لأنه قد وقع بين العقاد والمازنى وبين الشيخ فهيم سوء تفاهم أدى إلى مقاطعتها صحيفته ، ولم يكتبا إليه بعد ذلك . ومن هنا فإن الخصومة قد دخلت طوراً جديداً ، وهو طور الرد على استفزاز شكرى المتكرر للمازنى والعقاد ، وكان الرد من جانب المازنى فقط ووقف العقاد إزاء هذه المعركة حيران صامتاً (١) .

أما المازنى فلم يشأ أن يسكت على استفزاز شكرى المتكرر وتواطئه مع صاحب « عكاظ » الذى كان يدلى بدلوه فى هذه المعركة بالتعقيب الذى ينم على بذاءة لسانه المعهودة فيه ، والتى لا يستغربها القراء إذا ما اتيحت لهم الفرصة لقراءة تعقيباته أو مقالاته .. لم يشأ المازنى أن يسكت على اتهام شكرى له بانتحال عدة معان ، بل عدة قصائد من الشعر الإنجليزى المشهور فى المجموعة التى سميت باسم « الذخيرة الذهبية » (٢) .

لم يشأ المازنى حينئذ إلا أن ينتهز فرصة سفر العقاد إلى أسوان لأمر يتعلق بصحته من ناحية وبالسياسة من ناحية أخرى ، فكتب المازنى ما كتب بعيداً عن العقاد الذى ترك الجزء الأول من « الديوان فى الأدب والنقد » فى المطبعة تحت رقابة المازنى وسافر هو إلى أسوان ، وكان العقاد ممسكاً زمام المازنى طيلة ست سنوات منذ هاجمه شكرى ، فكان العقاد لا يسمح للمازنى

---

(١) على أدهم فى مجلة « المجلة » فبراير ١٩٥٩ ، وحديث خاص معه يوم ٤ من يولية ١٩٦٤ .

(٢) هى مجموعة جمع فيها فرانسيس بالجريف ، استاذ الشعر بجامعة اكسفورد خير ما كتبه الشعراء الانجليز من شعر غنائى منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر .

بمهاجمة شكرى ، لأنه يعلم أن سبب تشاؤمه ونفوره من الناس أنه كان مريضاً بالنورستانيا ، فسمم هذا المرض عيشته[1] .

ومن هنا فإن سفر العقاد قد أتاح الفرصة للمازنى لكى يشفى ما فى نفسه بنقد عبد الرحمن شكرى فى فصل ألحقه بالجزء الأول من « الديوان فى الأدب والنقد » وكانت لهجته فى نقده لشكرى عنيفة يتخللها اتهام له بالجنون والخرس والادعاء والبكم والحقد ، وأنه منكود ومائق — إلى آخره ..

وبعد ذلك يطير صواب عبد الرحمن شكرى ويتهم صديقيه اتهامات تتمثل فى المنزلة الوضيعة والعرض المستباح ، وأنهما خنازير الإنسانية ، وغير ذلك من الاتهامات التى نربأ بأنفسنا وبالقراء من تدوينها ، وإن كانت قد نشرت[2] فى صحيفة « عكاظ » فلأنها كانت صحيفة لا تمثل قيماً ، وبالإضافة إلى ذلك فإن العصر الذى نعيشه الآن لا يبيح النشر لتلك الترهات والسخافات التى كانت تنشر فى الماضى ، ورأى بعض الكتاب أن الفرصة سانحة لتوسيع شقة الخلاف والقضاء على هذه المدرسة فى أشخاص أصحابها ، فوقفوا ظلماً فى جانب شكرى ، واتهموا المازنى بالتحامل عليه[3] والظلم له ، كما اتهم العقاد نفر آخر[4] بأنه سبب الخلاف والذى بذر بذور الفتنة بين المازنى وشكرى ثم وقف بعد ذلك موقف الحياد الذميم .

بيد أن هؤلاء الكتاب — فيما نعتقد — لو وقفوا على حقيقة الأمر ، كما صورناها ، لعرفوا أن المازنى كان معذوراً فى نقده لشكرى ، لأن شكرى هو الذى أساء إلى المازنى أولاً واستمرت إساءاته تتكرر وتتكرر حتى استثارت المازنى ، وهو رجل متطرف لا يلزم الوسط إن رضى أو غضب .

ولعرفوا أيضاً أن العقاد كان سمحاً مع شكرى غاية السماحة ، على الرغم

---

(١) من حديث خاص مع العقاد .

(٢) نشرت عام ١٩٢٠ فى الأعداد ٥٨ ، ٦١ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤ وغيرها ..

(٣) من مؤلف الكتاب مصطفى السحرتى فى كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » ص ١٥٧ .

(٤) من هؤلاء الكتاب محمود الخولى : فى مجلة « ابولو » يونية ١٩٣٤ .

من توقح شكرى فيما كتبه عنه ووصفه له بالنشأة الوضيعة . . إلى آخر ما تفتقت عنه نفس شكرى من أوصاف لا يسكت عنها إنسان عادى فضلاً عن العقاد الحساس .

وفى اعتقادنا أنه لم يسكت عن الرد على شكرى خوفاً ، وإنما دفعه إلى ذلك الخوف من تبديد شمل الجماعة التى قامت لإرساء قيم فى الأدب والفن يحتاج إليها الوطن أيما احتياج . ومن ناحية أخرى كان سكوته خوفاً من فرحة صرعى المذهب القديم ، ومن ثم فإنه لم يطب نفساً لتلك الجفوة التى حدثت بين صاحبيه ، فجمعهما ورأب الصدع وعاهدهما على أن يكفا ، فرضيا حكمه ، وكتب العقاد يومئذ مقالة فى « الأفكار » وصف ما جرى بينهما بأنه مصارعة أصدقاء لا مقاتلة أعداء ، وانقشعت السحابة وعادت سماؤهما صفواً[1] .

وقد وصف العقاد هذه الجفوة بين صديقيه وموقفه منهما فى رثاء عبد الرحمن شكرى بقوله[2] :

أبذل الخلد وأفدى بالمدى ... ساعة أشفى بها قلبين صدّا
ساعة يذهب فيها غضب ... بين صنوين طغى ثم استبدا
نفرا وا أسفى بينهما ... نفرة ما عرفت فى القلب حقدا
لم يكونا بالعدوّين ولا ... حملا ضغن عدوين استعدا
أيسر العتب شديد بين من ... ألفوا الصحبة كالأملاك ودا
غضبا فافترقا فاسترسلت ... فرقة الموطن هجراناً وبعدا
أنا أدرى ما انطوى بينهما ... من رضى أصفى من الطل وأندى
فيم كان البعد فيم اختلفا ... فيم كان الهجر إمعاناً وشدا
أفلا كان لقاء بيننا ... قبل أن يفترقا لحداً ولحدا

على أن المازنى قد أحس بإحساس الفنان أنه كان عنيفاً فى نقده لحافظ

---

(١) راجع أدب المازنى لنعمات فؤاد ص ٧٧ .

(٢) جريدة الأخبار الصادرة فى ١٨ من ديسمبر سنة ١٩٥٨ العدد ٢٠١٠ .

وشكرى فندم على أنه استخدم العنف فى نقده ووصفه بأنه كان فورة شباب ، فكتب بعد أن تقدمت به السن مقالاً فى جريدة « السياسة » إرضاء لشكرى وتطييباً لخاطره ولا سيما أنه زميله الذى قضى معه فترة الشباب ، والثائر معه على القيم الأدبية البالية ، وكان هذا المقال بعنوان : « التجديد فى الأدب العصرى » إذ جاء فيه « وقل من يذكر الآن شكرى حين يذكر الأدب ويعد الأدباء ، ولكنه على هذا رجل لا تخالجنى ذرة من الشك فى أن الزمن لابد منصفه ، وإن كان قصره قد أخمله ، ولقد غبر زمن كان فيه شكرى محور النزاع بين القديم والجديد ، ذلك أنه كان فى طليعة المجددين ، إذا لم يكن هو الطليعة والسابق إلى هذا الفضل[1] » .

ولم تكن هذه المقالة هى المقالة الوحيدة التى كتبها المازنى يترضى بها شكرى بل إنه كتب فى الجريدة نفسها وفى الأسبوع التالى للمقالة الأولى مقالة فحواها أن شكرى قد احتمل وحده فى أول الأمر وعكة المعركة بين القديم والجديد ، وأنه رجل حساس رقيق الشعور سريع التأثر ، وميال بطبعه إلى اليأس ، فشق عليه أن يظل يدأب وليس له من يعنى به ، وأن يقضى خير عمره يرفع صوته بأعمق ما تضطرب به النفس الملهمة الفياضة الحساسة وليس له من يستمع إليه أو يعيره لفتة[2] .

وعلى الرغم من ذلك التقدير الذى تفيض به كلمات المازنى فإن شكرى كان لا يزال غاضباً ، ومن هنا فإن المازنى لم تطب نفسه لذلك ، ولا سيما أنه رأى أن بعض الكتاب لا يزال يعمل على توسيع شقة الخلاف ، كرمزى مفتاح وغيره من الذين كانوا يناصرون شكرى ، لاخدمة لقضية أدبية بل بغية توسيع شقة الخلاف وتفريق الشمل وتشتيت جهود العمالقة الثلاثة .

حينما رأى المازنى ذلك ، ما كان منه إلا أن كتب مقالة ثالثة فى اليوم الأول من سبتمبر سنة ١٩٣٤ ، يعتذر فيها عما بدر منه ويعلن فضل شكرى

---

(١) ابراهيم المازنى فى السياسة ٥ من ابريل سنة ١٩٣٠ .

(٢) ابراهيم المازنى فى السياسة ١٢ من ابريل سنة ١٩٣٠ .

وتوجيهه له وتأثيره فيه ، وأنه لولا عون شكرى المستمر للمازنى لتخبط أعواماً أخرى وكان من المحتمل أن يضل طريق الهدى .

وكان لمقالات المازنى فى شكرى أثر وخيم العاقبة بالنسبة لمدرسة الديوان لأن كثيراً من الكتاب فى ذلك الوقت عدوا شكرى أستاذاً لهذه المدرسة واستندوا فى ذلك إلى مقالات المازنى ، الأمر الذى جعل العقاد يفزع إلى جريدة « الجهاد » وينشر مقالة يوم ٤ من سبتمبر سنة ١٩٣٤ عقب نشر مقالة المازنى الأخيرة بثلاثة أيام ، وأعلن فى هذه المقالة أنه لم يتأثر بأحد وليس لإنسان عليه فضل وليس تلميذاً لأى مخلوق .

ولم يرتض هذا الموقف شكرى فكتب مقالة على الأثر فى صحيفة « البلاغ » يوم ٦ من سبتمبر سنة ١٩٣٤ ، وعلق فيها على مقالتى العقاد والمازنى مدعياً أنه لم يقل لأحد إنه أنشأ مذهباً جديداً فى الأدب أو أنه أستاذ لأحد ، ويؤكد أنه ليس بينه وبين العقاد أو المازنى تنافس على شهرة أو حرفة أو رزق ولا يحمل لأحدهما ضغينة ، كما أنه لم يحرض أحداً على نقد العقاد ، أو على اتهامه بالأخذ منه ، بل كان دائماً ينفى ذلك كما يشهد بذلك خصوم العقاد أنفسهم[1] .

ولم يكتف شكرى بذلك بل عاد فكتب فى « المقطم » مقالة يوم ١٢ من سبتمبر سنة ١٩٣٤ تحت عنوان « الشهرة والخلود » كرر فيها ما قاله فى مقالته الأولى .

على أن العقاد قد أكد لنا أن المازنى قد زار مدينة الفيوم وشكرى ناظر لمدرستها ، فلم يحسن لديه أن يقضى بالمدينة ساعات من غير أن يقصد إليه ليلقاه فلم يجده بالمدرسة ، وقيل لشكرى : إن المازنى عاد إلى القاهرة وقد وقر فى نفسه أنك قد تعمدت الاختفاء منه ، وذلك لبقية فى نفسك من العتب

---

(١) نقولا يوسف فى مقدمة ديوان شكرى ص ٩ ط ١٩٦٠ .

عليه بعد ما كان بينكما من النقد والملاحة ، فنظم شكرى قصيدته الدالية التى خاطب بها المازنى وقال :

رحيق الحياة الود لو دام صافيـــا وكالراح أحلاه المعتق ذو العهـــد
وأحسنه ما كان من عصرة الصبا ولم يحل بعد الشيب مستحدث الود
رأيت الصبا وداً ، وود الصبا صباً كيانهمـــا الممزوج كالجوهر الفرد

ثم وصف العقادِ هذه القصيدة بأنها من أبلغ ما نظم شكرى ومن أبلغ الشعر العربى فى جميع عهوده[1] .

ويؤكد نيقولا يوسف أن شكرى قد زار القاهرة عام ١٩٤٤ ، وانتهز الفرصة فزار صديقه القديم المازنى فى دار جريدة « البلاغ » كما زار العقاد ، ولم يعد يذكر هذا الموضوع أو يتحدث عنه ، وعاد المازنى يتحدث عن ذكرياته فى جريدة « أخبار اليوم » يوم ٢٥ من أكتوبر سنة ١٩٤٧ (أى قبل وفاته بعامين) معلناً أن شكرى على الرغم من أنه كان زميله فإنه كان أستاذه وكان موجهه الذى تولاه برعايته[2] .

ذلك مجمل ما دار حول خصومة المازنى وشكرى التى بالغ الناس فى نتائجها وذهبوا فيها مذاهب شتى[3] ، فمن قائل : إنها كانت سبباً فى انزواء شكرى وتحطيم قلمه[4] . ومنهم من أخذ جانب شكرى وانحاز له وحاد عن الصواب[5] ، ومنهم من اعتبر المازنى متحاملاً على شكرى وظالما له غاية الظلم .

---

(١) من حديث خاص مع الأســـتاذ العقاد ، وراجع كذلك عدد الأخبار الصادر يوم ٢٢ من ديسمبر سنة ١٩٥٨ .

(٢) راجع ص ٧٠ ، ٨٧ من هذا الكتاب .

(٣) محمود الخولى فى مجلة « ابولو » أبريل سنة ١٩٣٣ ص ٩١٣ ، ٩١٥ ، « ابولو » يونية سنة ١٩٣٤ .

(٤) رمزى مفتاح فى سلسـلة مقالات جمعها فى كتاب سماه « رسائل النقد » ، عمر الدسوقى فى « دراسات ادبية » ص ٢٣٥ وما بعدها .

(٥) مصطفى الســحرتى : الشـــعر المعاصر على ضوء النقـــد الحـــديث ص ١٥٧ وما بعدها .

بيد أننا لا نسلم بهذه الآراء لأنها تبـــدو من وجهة نظرنا الخاصة — فى حاجة إلى نقاش طويل من شأنه أن يضع الحقيقة فى نصابها ويبرزها فى وضوح وجلاء .

اما مسألة الأستاذية وهى أهمها فنقول : إن دعاتها لم يستندوا إلا إلى مقالات المازنى فى هذا الشأن ، والمازنى رجل سمح ، فلم يفعل ما فعل إلا ليزيل من نفس شكرى ما علق بها من غضب وحنق عليه من جراء ما كتبه عنه فى الديوان من نقد لم يتحمله بسهولة شكرى المتطير الحساس — وذلك على الرغم من أن شكرى هو المعتدى لاالمازنى كما بينا سابقاً[1] — ، ومن ثم فإن المازنى حاول إرضاء شكرى وكتب ما كتب .

وبالإضافة إلى ذلك فإن المازنى كان رجلاً جمّ التواضع ينكر نفسه فى سبيل صاحبه . نحس ذلك فى جلاء ووضوح من المقدمة التى كتبها لديوان العقاد والتى جاء فيها :

« وبعد فهل يصلح هذا الكلام أن يكون مقدمة لهذا الديوان ؟ لاأدرى ، وليس ذنبى ألا يكون كذلك ، فقد أردت شيئاً وأراد العقاد خلافه ، وكان العزم أن أقول غير ما قلت وأن آخذ فى نهج غير هذا النهج ، فأبى على ما هممت به وردنى عما شرعت فيه وركب رأسه وأصر على أن أعدل ، فإذا كان فيما كتبت قصوراً أو تقصيراً فالذنب له وحده دونى ، وما كنت أبغى إلا أن أقول كلمة حق أبرئ بها ذمتى وأنصفه حتى من نفسى فأباها على واستنكرها منى كبراً أو تواضعاً أو حياء أو مجاملة . لاأدرى ! وحسناً فعل أو شراً فعل فما بالعقاد فى حاجة إلى إنصاف منى أو من سواى[2] » .

والذى علمته عن المقدمة التى أباها العقاد ، أنها كانت تتضمن الإشادة بشاعرية العقاد واتهاماً لشاعرية المازنى وشعره ؛ وأطرى العقاد إطراء جعل العقاد يقدم على رفض تلك المقدمة حياء منه وتواضعاً ، ويشير عليه بكتابة

---

(١) راجع ص ٧٩ وما بعدها من هذا الكتاب .

(٢) مقدمة ديوان العقاد للمازنى ص ٦ .

غيرها وهى التى تتصدر الديوان ، ولكن المازنى مع ذلك لم ينس أن يشير فيها أيضاً إلى المقدمة الأولى ويثبت عدم ارتياحه لذلك الرفض[1] .

ومن ناحية أخرى فإن صاحب مكتبة « الأنجلو » يحدثنا عن المازنى فيقول : « كان رحمه الله يمر كل أسبوع على مكتبته ويسأل عن الكتب التى اشتراها العقاد طيلة الأسبوع فيشتريها بالتالى[2] » ، وذلك يدل على ثقة المازنى فى العقاد من ناحية وعلى حسن اختيار العقاد للكتب التى يصح أن يقرأها من ناحية أخرى .

ونخلص من هذا كله إلى أن المازنى ، فى حديثه عن شكرى والعقاد ، يتناسى نفسه ، إذ يجعل من أحدهما أستاذاً عليه ويجعل شاعرية الآخر أنها ستودى بقيمة شاعريته وشعره ، وفى اعتقادنا أن المازنى لا يقل عنهما جهداً وجهاداً فى سبيل إرساء هذه المدرسة ، وإن كان طابعه السخرية وعدم الاكتراث بالخلود والشهرة ، وشأنه فى ذلك شأن الفنان الواثق من نفسه وفنه ، ولعله يقصد بالأستاذية السبق الزمنى لشكرى عليه فى ميدان الإنتاج الأدبى لأنه طبع الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠٩ ، واعتبره المازنى هو يوميات العقاد » بداية اقتحام المذهب الجديد فى الأدب وفاتحة الصراع بينـــه وبين المذهب القديم[3] .

وفيما يختص بالخصومة بين المازنى وشكرى فإننا نعتقد أنها لم تكن سبباً فى انزواء شكرى وتحطيم قلمه ، لأنه اعتدى أولاً فكان لابد أن يكال بالكيل الذى كال به للمازنى ، لأنه ليس من السهل — كما يقول الأستاذ على أدهم — على المازنى أن يسكت على تشهير شكرى به ، لأن ما كتبه شكرى فى نقد

---

(١) من حديث خاص مع العقاد .

(٢) من حديث خاص مع صـــبحى جريس صاحب ومدير القسم الأوربى بمكتبة « الأنجلو » .

(٣) راجع « أخبار اليوم » يوم ١٩٤٧/١٠/٢٥ .

المازنى والعقاد لم يكن من المستوى اللائق بأدبه العالى وثقافته الممتازة ، وواضح أن المازنى فى كتابته أراد أن يثأر لنفسه بعد أن احتمل أشهراً استرسال شكرى فى نقده على صفحات « عكاظ » ، ولذلك لم يكن من المنتظر أن يكون نقد المازنى لشكرى نقداً موضوعياً قوامه البحث الهادى والتحليل الدقيق وتحرى الإنصاف ونشدان الحقيقة [1] .

وعلى الرغم من ذلك فإنهما تبادلا التقدير بعضهما لبعض منذ عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٤٧ (قبل وفاة المازنى بعامين) عن طريق المقالات التى أشرنا إليها سلفاً . وزار المازنى شكرى فى الفيوم وزارة شكرى فى القاهرة عام ١٩٤٤ .

فالقول إذن بأن للخصومة أثراً سيئاً كان من نتيجته انزواء شكرى وتحطيم قلمه قول يعوزه الدليل ، وليس أدل على ذلك من أن [2] الأستاذ نقولا يوسف تلميذ شكرى قد رفضه أصالة ، بدعوى أنه لا يرتكز على أدلة علمية صحيحة .

ولم يبق أمامنا من مبالغات الدارسين سوى ظلم المازنى لشكرى ، ولعلنا بعد أن وقفنا على حقيقة الموضوع وتطورها وما انتهت إليه نستطيع أن نرجح عدم ظلم المازنى لشكرى ، لأن شكرى لم يكن إلا مستثيراً للمازنى فى بادئ الأمر وطوال فترة الخصومة التى بلغت قرابة سبعة عشر عاماً ، حتى تبادلا التقدير بعضهما لبعض فى مقالاتهما التى سبق أن أشرنا إليها .

وخلاصة ما نراه فى هذا الصدد : أن المعركة بينهما كان شكرى هو البادئ بإثارة غبارها وإيقاد نيرانها ، وقد حورب فيها بذلك السلاح الذى شهره وكيل له بالكيل الذى كال به ، ومن ثم لم يكن من حقه كإنسان سوى أن يشعر فيها بظلم وقع عليه وهو البادئ بالمنازلة والمقارعة . ولذا فإنها لم تكن سبباً فى انطوائية شكرى وعزلته ، وإنما يرجع ذلك إلى دخيلة نفس شكرى وإرادته وعزمه وتشاؤمه بمزاجه لا بتفكيره .

---

(١) المجلة ـ عدد فبراير سنة ١٩٥٩ .

(٢) نقولا يوسف فى مقدمة ديوان شكرى ـ ص ٩ .

العقاد راس مدرسة الديوان :

ويقودنا الإنصاف ـ ونحن نتحدث عن مدرسة الديوان ـ أن نقول إن العقاد يعد بحق إمام هذه المدرسة ، لأنه على الرغم من أن صاحبيه قد شاركاه فى المعارك التى نشبت بينهم وبين الشعراء المقلدين ، الذين كانوا يتبوءون منابر الأدب من أجل تحقيق قيم كل منهما ، على الرغم من أنهما شاركاه فى إرساء قيم هذه المدرسة على أسس علمية ، كما يبدو فى دراسات المازنى النقدية فى الربع الأول من هذا القرن ، أو عملا على إرسائها بوساطة النماذج الشعرية التى تحمل فى أطوائها هذه القيم الجديدة ، كما تتضح فى شعر شكرى منذ عام ١٩٠٩ حينما صدر الجزء الأول من ديوانه « ضوء الفجر » وتوالت بعد ذلك الأجزاء الأخرى من ديوانه. على الرغم من هذا كله فإننا نقول إن العقاد يعتبر إمام هذه المدرسة لأنهما قد انفض سامرهما منذ عام ١٩١٦ ، وانطوى شكرى عن الإنتاج النقدى الذى يحمل طابع المدرسة ، فلم يشارك فى أول عمل علمى منظم سميت باسمه المدرسة ، وهو « الديوان فى النقد والأدب » ولم يصدر له من الدراسات النقدية إلا النزر اليسير الذى كان ينشر عاطلاً من التوقيع ، اللهم إلا بالرموز التى تتضمن (ع . ش.) . ولجأ المازنى إلى السخرية والتهكم إزاء المعارضات التى كانت توجه له من دعاة المذهب القديم ، ولم يعرها التفاتاً بل كان يسلم لشانئيه بمآخذهم على نقده وشعره ويدعى أن له ميداناً لا يقتحمه عليه أحد بمآخذ وغيرها وهو ميدان الصحافة والمقالة والقصة ، وما صدر له بعد ذلك من دراسات نقدية إنما كانت تقف عند منطلق المدرسة النقدى والفكرى ، ليس فيه تطوير لفكرة أو نظرية أو ابتداع لمبدأ نقدى يحسب له فى حساب الدراسة والتقويم .

ومن ثم فإننا لا نجاوز الصواب حين نقول إن العقاد هو إمام هذه المدرسة حين نريد التعرف على إمامها الذى يحمل لواءها حتى اليوم ناقداً وشاعراً ، إذ واصل جهاده فى ميدان النقد فعمق مفاهيم هذه المدرسة وقيمها [1] ،

---

(١) راجع « هل عندنا مذاهب أدبية » للدكتور محمد غنيمى هلال فى مجلة الآداب يناير سنة ١٩٦١ .

ومضى يناوئ فلول دعاة القديم فى النقد والأدب من أجلها ، كما يتحدث عن نشأتها وعلاقتها بالاتجاهات التى كانت سائدة قبل نشأتها أو صاحبتها ، وأهدافها .

وفى هذا الصدد نرى أن دعاة المدرسة لم يتأثروا بشوقى أقل تأثر ، لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح ، بل ربما كان الأصح أن شوقياً تأثر بهم فجنح فى أخريات أيامه إلى أغراض من النظم تخالف أغراضه الأولى التى كان يعيبها عليه دعاة مدرسة الديوان ، فاتجه إلى الروايات وأكثر من التاريخيات والاجتماعيات وعدل أو كاد عن شعر المناسبات الضيقة الذى كان ينحصر فيه قلمه ولا يتعداه[1] .

ويمضى العقاد فى وصفه لدعاة مدرسة الديوان وعلاقتهم بالجيل السابق لهم مبيناً ما أجمله فى كلامه السابق وموضحاً مصادره التى اطلع عليها من حيث التكوين اللغوى والروح .

ومن جانب اللغة فإن العقاد وصاحبيه لم يتأثروا بشعر شوقى وأضرابه من الشعراء التقليديين لأنهم كانوا يقرءون دواوين الأقدمين ويدرسونها ويعجبون بما يوافقهم من أساليبها ، ولذا فقد كان لكل شاعر منهم شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يدمن قراءتهم ويفضلهم على غيرهم ، ولولا التوافق بين دعاة هذه المدرسة فى المشرب لاتسعت الشقة بينهم أيما اتساع من جراء اختلافهم فى تفاصيل الأساليب العربية بين شعراء كالمتنبى والمعرى وابن الرومى والشريف الرضى وابن حمديس وابن زيدون ، ولكنهم كانوا لا يختلفون إلا فى الأداء والعبارة ، لأنهم متفقون فى إدراك معنى الشعر ومعايير نقده ، ولأنهم كانوا يقرءون كل شاعر عربى وإن فضل بعضهم واحداً يتعصب له على نظرائه [2] .

ومن جانب الروح فإن العقاد يرى أن دعاة هذه المدرسة كانوا وليدى مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى

(١) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم ـ ص ١٦١ ط اولى سنة ١٩٣٧ .
(٢) ، (٣) العقاد : راجع شعراء مصر ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين[1] .

ثم يحدد العقاد مصدر استفادة هذه المدرسة فيقول : « ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ولا أخطئ إذا قلت إن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون « بهازلت» ويشيدون بذكره يقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملا فى وطنه مكروهاً من عامة قومه ، لأنه كان يدعو فى الأدب والنقد والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقاربون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك ، وفى أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأى والتمييز »[2] .

على أن العقاد يدفع فكرة ربما تكون قد راودت بعض الدارسين ، وهى تقليد تلك المدرسة المصرية للأدب الإنجليزى فيذهب بها أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدره هى لا كما يقدره الدارسون من الإنجليز . ويرى أن هذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة ، لأنه لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ويبطل حق الأديب فى الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحق هى التى تهديك إلى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه[3] .

(١) العقاد : راجع شعراء مصر ص ١٩١ ، ١٩٢ .
(٢) ، (٣) شعراء مصر ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

ويستمر العقاد فى حديثه عن هذه العلاقة بين مدرسة الديوان والثقافة الإنجليزية ومدى استفادتها من المدارس الغالبة على الفكر الإنجليزى التى قرءوها ، وسرى من روح هذه المدارس الشىء الكثير إلى العقاد وصديقيه :

وفى هذا الصدد يؤكد العقاد أن المدرسة التى كانت غالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز ، أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيوارت ميل وشيللى وبيرون وورد زورث . . ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية ، وهى مدرسة براوننج وتينسون وإمرسون ولونجفلوا وبو وويتمان وهاردى ، وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة[1] .

وقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير إلى دعاة مدرسة الديوان ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان حاد بين تشابه فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل[2] .

ويتضح لنا مما تقدم أن العقاد يحاول أن ينفى أى تأثير للجيل الذى سبقه على مدرسته سواء كان هذا التأثير لغوياً ، لأنه وزملاءه كانوا يقرءون دواوين الأقدمين . أو كان هذا التأثير من ناحية الروح والهوى ، « لأن الجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث » .

ويلح العقاد فى التدليل على هذه الفكرة ، إذ أن مدرسته ليست لها صلة بالجيل الماضى من حيث التأثير وأن الحركة الأدبية التى سبقته قد باءت بالفشل وذلك حينما يقول :

« ونحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون

(١) العقاد : راجع شعراء مصر ص ١٩٣ .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

شعور الشرق ويتمثلون العالم كما يتمثله العربى ، وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية ، هذا من جهة الأغراض والأنساق .

« وأما من جهة الروح والهوى فلا يعسر على الندس [1] البصير أن يلمح مسحة القطوب للحياة فى أسرة الشاعر العصرى الحديث ، ويتفرس هـذا القطوب حتى فى الابتسامة المستكرهة التى تتردد أحياناً بين شفتيه »[2].

والذى نفهمه من هذا الكلام أن الجيل السابق على ظهور مدرسة العقاد ليس له تأثير فيها ، لأنها تكونت بعيداً عن ذلك الجيل .

ويحدثنا العقاد كذلك عن تجديد مطران فى النقد والشعر مدعياً أن مدرسة الديوان لم تتأثر بمطران ولو عن طريق تنبيه الوعى الفنى إلى حقيقة الشعر ، فمطران — فى نظر العقاد — من المجددين لا ريب فى ذلك ولكنه لا فضل له فى تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره .

والتجديد الذى للإنسان فضل فيه هو الذى يقابل فى الدعوة إليه العناء كل العناء ، لأنه ينازع فيه موروثاته وعقباته ويتخذ له فيه طريقاً غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده[3] .

ومن هنا فإن الأستاذ العقاد يرى أن مطراناً كان فى حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد ولم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة ، ويعلل العقاد ذلك بأن مطراناً درج على الدراسة الأوربية ولم يفرض عليه الماضى الموروث أن يتشبع تشبع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية ، فعناؤه حين يمضى فى طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذى يلقاه فى الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ ابراهيم ، وقوة الطبع فى تجاوز هذه الخطوة الواحدة أظهر من قوة الطبع فى تلك الخطوات العشر ، لأن الفرق بينهما كالفرق بين من يسبح فى وجه التيار ومن يسبح مع التيار[4] .

---

(١) الندس : الفطن .

(٢) عباس العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٧٨ .

(٣) ، (٤) العقاد : راجع شعراء مصر ص ١٩٩ .

وينتهى العقاد من مناقشة قضية التجديد لدى مطران إلى دعوى تأثره فى مدرسة الديوان ، تلك الدعوى التى يرفضها العقاد كما رفض سابقتها التى تتضمن تأثير شوقى على مدرسته .

ويعلل العقاد لرفضه تلك الدعوى بأن مطران من جيل أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، فهو إذن أكبر من دعاة مدرسة الديوان الذين نشئوا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وهو علم وحده فى جيله .. ولكنه على الرغم من هذا لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين لأن هؤلاء كانوا يتطلعون على الأدب العربى القديم من مصدره ، ويطنعون على الأدب الأوربى من مصادره الكثيرة ولاسيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين ، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين . ومن هنا فليس مطران — من وجهة نظر العقاد — مكان الوساطة فى الأمرين ولاسيما عند من يقرءون الإنجليزية ولا يرجعون فى النقد إلى موازين الأدب الفرنسى ، أو إلى الاقتداء بموسيه ولامرتين وغيرهما من أمراء البلاغة إبان نشأة مطران[1] .

على أن العقاد يذهب بعيداً فيدعى أن مدرسته قد أثرت فى مطران كما أثرت فى شوقى قبله ، وذلك حينما يقول :

« ولابد أن يلاحظ أن شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقى وحافظ ومطران ، كانوا جميعاً من دارسى الإنجليزية أو دارسى الآداب الأوروبية من طريق اللغة الإنجليزية . ولعل الأثر الذى أحدثوه فى الثقافة العصرية هو الذى جنح بالأستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين ، فهو كصاحبه شوقى قد تأثر بثقافة الجيل الناشئ بعدهما فى مصر ، ولم يؤثرا فيه[2] » .

---

(١) العقاد : راجع شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٩٩ — ٢٠٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٠ .

العقاد يحدد معالم ثورة مدرسة الديوان النقدية :

ويحدثنا العقاد عن أهداف تلك المدرسة بعد أن أسهب فى الحديث عن عدم تأثرها بالجيل السابق . ومن ناحية أخرى بعد أن بين أصالتها وأنها ليست مقلدة للأدب الإنجليزى وإنما المسألة فى الالتقاء بينها وبين الأدب الإنجليزى مسألة اتفاق فى المزاج وفهم لرسالة الشعر والأدب . بعد هذا كله يحدثنا عن مذهبهم فى النقد وذلك حينما يقول « وأوجز ما نصف به عملنا — إن أفلحنا فيه — أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما ، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنسانى مصرى عربى : إنسانى ، لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة كفاح القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ؛ ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ وعربى ، لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، إذا لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية[1] » .

وبعد تحديد مذهبهم يوضح أهداف المدرسة التى استطاعت أن تقلب موازين النقد فى مصر وأن تكون — على حد تعبيره — إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما . وذلك لأن هذه المدرسة استطاعت أن تقاوم فكرتين كلتاهما خاطئة ناقصة على الرغم من أن إحداهما قد جاءت من الماضى وجاءت الأخرى من أحدث الأطوار فى الاجتماع . .

فالفكرة الأولى تتضمن حقيقة « الأدب القومى » إذ كان جيل شوقى وحافظ ينظر إليه على أنه الأدب الذى تذكر فيه الظواهر ومعالم القومية بالأسماء والتواريخ والحوادث ، فليس من الأدب القومى عند هذا الجيل أن يصف الشاعر عواطفه الإنسانية أو يصف المحيط الأطلسى أو نهر دجلة أو مناظر

---

(١) عباس العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ص ٢٥ ، ٢٦ ط ثانية القاهرة .

لندن وباريس لأن هذه الأشياء لا تحمل اسم النيل ومصر والهرم وأخبار الصحف المحلية والحوادث الداخلية [1] ..

ويصحح العقاد هذا الفهم حينما يذهب إلى أن هذه الفكرة خاطئة ناقصة ، لأنه ينقصها أمثلة العظماء من الشعراء فى كل زمن وكل أمة ، فشكسبير مثلا مفخرة قومية عند الإنجليز وقد ألف من الروايات عن الرومان واليونان والطليان فى القرون الأولى والقرون الوسطى أكثر من تأليفه فى تاريخ قومه ، وهاردى كتب عن أنباء إقليمه فى رواياته ولكنك إذا قرأت شعره وجدت فيه ما يهم المصرى والهندى واليونانى كما يهم الإنجليز ، وقس على ذلك شعراءنا الأقدمين وجلة الشعراء المحدثين[2] .

ومعنى هذا أنه ليس المطلوب من « القومية » أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها ، ولكن المطلوب أن يكون الشاعر إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض وبالسماء وتأتى « الطبيعة القومية » من وصفه السماء كما تأتى من وصفه طنطا والمنيا والأقصر وأسوان ، لأنه لن يخرج من قوميته ولا من طبيعتها إذا وصف الشعرى اليمانية على وجهة نظره المصرية ولم يصف الشارع الذى يسكن فيه[3] .

والذى يفهم مما تقدم أن « القومية المصرية » فى نظر العقاد إنما تظهر فى خوالج النفوس أكثر مما تظهر فى أسماء المعالم وعنوانات المدن والأشخاص لأن الإنجليزى يستطيع أن ينظم مائة قصيدة يذكر فيها النيل والهرم وأبا الهول والفلاح والقطن والذرة ، ولكنه لا يستطيع أن يكون قومياً بشعوره ومزاجه ، كما يكون الشاعر المصرى الذى يعبر عن نفسه ولا يذكر القاهرة وبنها والبدرشين وفلانا وابن فلان وذلك لأن هذه الأسماء تحاكى وتقلد ، ولكن الطبيعة المصرية التى تعبر بها عن ذات نفسك لا تحاكى ولا تقلد ولوكانت موضوعاتها إنسانية لا تنحصر فى عنوانات هذه البلاد[4] .

ويبلغ العقاد فصل الخطاب فى تقرير المبادئ النقدية التى اضطلعت بها

---

(١) ، (٢) ، (٣) راجع العقاد : شعراء مصر ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٤) العقاد : شعراء مصر ص ٢٠١ .

مدرسته حين يقرر هذا الفهم للأدب القومى بغض النظر عن أنه ينطبق على شعره أو أنه لاينطبق عليه ، لأنه يقرر الفكرة لذاتها ويدع أمر التطبيق لمن يعنيه فلو أنه كان يقرر المبدأ الأدبى ليستفيد منه لقرر أن الشعراء القوميين هم الذين يذكرون الآثار والمشاهد وينحصرون فى المواقع والمناسبات القريبة ، وذلك لأنه نظم فى مناظر النيل وفى وصف معابد أدفو وأنس الوجود ، وتمثال رمسيس وغيرها من الآثار . ونظم كذلك النشيد القومى والقصائد الوطنية الأخرى فى خطاب الشبان ، كما نظم القصائد الكثيرة فى بعض المناسبات العامة. ولم يقرر هذا لأنه يريد الفكرة لذاتها ولا ينظر فيها إلى شخص أو إلى شخوص آخرين[1] .

ويعمق العقاد فكرة القومية فى الأدب فيذهب إلى أن البيئة القومية لا تلزم الشاعر المصرى إلزاماً أن يثبت المصرية بالعنوانات والأسماء أو بموضوعات تحمل هذه العنوانات والأسماء ، وهى كذلك لا تحرم عليه هذه الموضوعات ولا تناقضها فى الشعر ، ولا فى أبواب الكتابة النثرية ، ولكن الواجب على الشاعر القومى أن يكون قومياً بنفسه وشعوره وإدراكه مادام صادقاً فى تعبيره عن ذلك جميعه ؛ وليصف بعد ذلك نجوم السماء أو أزهار الأرض أو قنطرة قصر النيل أو حديقة « هايد بارك » أو ينابيع جبل لبنان ، فما فى ذلك ضير على الشعر ولا عليه ولا على القومية ، لأنها إنسانية قبل كل شىء مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان[2] .

وهذا الفهم — من العقاد — للقومية لا يتفق وفهم الاشتراكيين (الماديين) للأدب ، لأنهم — كما يقول العقاد — « يزعمون أن الأدب كله إن هو إلا آلة من آلات الاقتصاد وسلاح من أسلحة الطبقات فى نضالها القديم ، ويريدون من ثم ألا يخرج الشاعر من أفق الطبقة أو أفق البيئة إلى أفق الإنسانية الواسع الدائم ، ولكن الاشتراكيين (الماديين) ما كانوا قط أهلا لفهم الفنون ولا أهلا لفهم الإنسانية . . إنما يفهمون أن «الاقتصاد » هو مسخر الحياة

---

(١) ، (٢) راجع العقاد : شعراء مصر صفحات ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ .

ولا يفهمون أن الحياة هى مسخرة الاقتصاد والاقتصاديين ، ولو عمل الناس وقالوا من بداية الزمن كما يريد الاشتراكيون الغلاة لما كانت علوم ولا كانت فنون ولا كان اقتصاد[1] » .

أما الفكرة الأخرى التى قاومتها مدرسة الديوان فتنبع مما انتهى إليه فى الفكرة الأولى من خلاف بينه وبين الاشتراكيين الغلاة فى فهمهم العقيم الذى يحرم على الأديب أن يكتب حرفاً لا ينتهى إلى « لقمة خبز » ، أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع[2] .

ويستدل العقاد على عقم هذه الفكرة بروسيا التى كان قد استولى عليها الشيوعيون زهاء عشرين عاماً ، ونبت فيها على أيديهم جيل كامل يعد بالملايين ويتراوح عمره بين العشرين والأربعين ولم ينبغ فى هذا الجيل شاعر أو فيلسوف أو مصور أو أديب من طراز رفيع . وهكذا تخمد القرائح بين أناس يحسبون كل ملاحظة وكل شعور عبثاً من عبث البطالة والفراغ مالم يكن منتهياً إلى الخبز أو إلى الاقتصاد »[3] .

ويمضى العقاد فى استدلاله على عقم هذه الفكرة بدليل آخر يستوحيه من الحياة الإنسانية على هذا المنوال منذ بدايتها ، لاستحق « أرسطو» الموت ، لأنه كان يراقب السمك والحشرات ويقيد حركاتها وعاداتها ويبنى بذلك دعائم علم الحياة ، بل لاستحق الموت كل عالم وفيلسوف أو شاعر شغل نفسه بالملاحظات والتجارب التى لا تؤكل صاحبها خبزاً ، ولا تدخل فى عالم الاقتصاد[4] .

ثم يعقب العقاد على هاتين الفكرتين بقوله : فمدرسة الشعر المصرى بعد شوقى تعنى بالإنسان ولا تفهم « القومية » فى الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان ، وهى تلقى بالها كله إلى شعور الإنسان فى جميع

---

(١) العقاد : شعراء مصر ص ٢٠٢ .
(٢) نفس المصدر ص ١٩٥ .
(٣) ، (٤) راجع العقاد : شعراء مصر ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

الطبقات ، ولا تحصر شعورها فى طالبى الخبز وعبيد الاقتصاد » وهى على هذا مدرسة الطبيعة الإنسانية ولا يتأتى أن تكون بمعزل عن القومية بحال ، لأن « القومية » سجية كل إنسان مطبوع ولو عنى بالقطب الشمالى أو قطب السماء »[1] .

الأصالة فى الدعوة :

ويمضى العقاد فى حديثه عن تلك المدرسة وما أحدثته فى الأدب من روح الاستقلال ، ومادعت إليه من الصدق فى التعبير ؛ فيذهب إلى أن الأدب العصرى الحديث حسبه من روح الاستقلال فى شعرائه ، أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنئ بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت . ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته ويقذع فى هجو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفاً على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته وليس بالقليل من هذه الروح الشماء فى الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو تردها بها وراء الأستار بعد أن كانت تنشد فى الأشعار وينادى بها فى ضحوة النهار[2] .

ويوضح العقاد أكثر من ذلك حينما يؤكد أنهم أنكروا أصنام الأدب ، لأنهم أنكروا عملهم وطلبوا عمـــلا أصلح منه وأوفى ، وأصلحوا أنفسهم وحولوهم إلى جهة غير وجهتهم وجعلوهم يطرقون أبواب الفنون الحية ، بعد أن كان كلامهم أو أكثره وقفاً على المديح والرثاء وشكوى الزمان والإخوان[3] .

ولم يقتصر نقدهم على الأدب الحديث ، وإنما فتحوا أبواب النقد القديم بعد أن كان التعرض لشاعر كامرئ القيس أو أبى الطيب المتنبى كفراً أو جناية تعاب كما تعاب الجناية على الشرائع والقوانين[4] .

---

(١) المصدر السابق ص ١٩٦ .

(٢) راجع العقاد : مطالعات فى الكتب ص ٢٧٨ وما بعدها .

(٣) ، (٤) راجـــع عباس العقـــاد فى جريدة « الأســـاس » يوم ١٩ من اكتوبر سنة ١٩٥١ م .

ومعنى هذا أن هذه المدرسة قد استطاعت أن تحول تيار الأدب من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه إلى أدب إنسانى يبحث فى النفس الإنسانية ، وهدوئها ويعبر عن أفراحها وأحزانها وصخبها ، وغير ذلك من مختلف حالاتها .

ومن ثم فإننا نقول مع الدكتورين محمد مندور ومحمد غنيمى هلال بأن تجديد هذه المدرسة لم يخرج بالشعر العربى عن دائرته الغنائية ، لأن الشعر الغنائى — كما قلنا فيه سابقاً — أصل أجناس الأدب العربى وأعرقها[1] .

ونضيف إلى ذلك أن التجديد فى الشعر الغنائى أصعب منالا من خلق أجناس أدبية أخرى كالقصة والمسرحية ، لأنه قد استأثر بالنصيب الأوفى من النقد الأدبى القديم ، وقد جمد على تقاليد فنية موروثة مشابهة تمثلها المماحكات اللفظية والتعقيدات المنطقية عند السكاكى وأمثاله من علماء البلاغة المتأخرين .

ومن هنا نعلم أن التجديد فى الشعر الغنائى ليس بالشىء الهين الذى لجأ إليه دعاة مدرسة الديوان ، لأن التجديد فيه يحمل فى طياته من ناحية أخرى تطوراً خطيراً فى جميع جوانب الحياة الإنسانية ، وهذا ما صنعه دعاة مدرسة الديوان إذ أنهم ولغوا من خلال الحديث عن الشعر إلى هدم القيم البالية العتيقة فى الفكر والاجتماع .

نعم ، كان التجديد فى الشعر الغنائى هو المنتظر وهو أصعب — كما قلنا — بكثير من إنشاء الأدب الموضوعى ، وبخاصة أن ليس للمصريين به عهد فى الأدب العربى ، فأى نماذج منه يضعها هؤلاء الشعراء النقاد أو أى مبادئ يضعونها كان المصريون يتقبلونها ولا يوجد منهم من يفطن إلى نواحى ضعف هذه النماذج ولن يصطدم بها القراء لعدم معرفتهم لها ، ومن هنا فإنه يبدو لنا أن عدم إنشائهم للأدب الموضوعى لا يقدح فيما قاموا به من تجديد ولا يضيرهم ألا تشتمل مدرستهم على إدخال الأدب الموضوعى ، وحسب الأدب

---

(١) راجع فى ذلك ابراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٣٨ ، ومجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ فى « هل لدينا مذاهب أدبية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

العربى منهم أن تزلزل مدرستهم القيم الفنية الموروثة حول الشعر العربى ، كما يبدو لنا أن التجديد فى الشعر الغنائى ونقده هو أساس النهضة الأدبية التى يشتمل عليها عصرنا الحديث .

وعلى الرغم مما قيل حول مدرسة الديوان والأدب الموضوعى فإن هذه المدرسة استطاعت أن تنتشل الأدب العربى بصفة عامة ، والشعر الغنائى بصفة خاصة ، من الوهدة التى كان يتردى فيها وأن يبصر نقادها الأدباء بكثير من مواطن الزلل التى لاتدركها موهبة الأدباء وحدهم ، ولاسيما أن النقاد فى كثير من الأحيان بطبيعة موهبتهم وعملهم أكثر ثقافة من الأدباء .

ومن ناحية أخرى فإن ازدهار النقد يعنى ازدهار الأدب ، وأن كلا من النشاطين مكمل للآخر ، وأن كثيراً من النقاد فى الأمم التى سبقتنا إلى الحضارة كان لهم من الأثر فى عصرهم ما يفوق آثار كثير من الأدباء[1] .

علاقة مدرسة الديوان بالمهجريين :

إذا عرفنا هذا فإننا لا نعجب حينما نرى أن ميخائيل نعيمة يكتب فى « غربال » مقالا حماسياً حاراً عن كتاب « الديوان فى الأدب والنقد » يحيى به هذا الجهد الذى قام به نقاد « مدرسة الديوان » واستهله بقوله :

« ألا بارك الله فى مصر فما كل ماتنثره ثرثرة ولا كل ما تنظمه بهرجة ، وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤلف رصف القوافى ، فكم زمرت لبهلوان وطبلت لمشعوذ و « طيبت » لسكران ؟ غير أنى عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء »[2] .

ويمضى نعيمة فى حديثه عن هذه المدرسة مدعياً ، أنه قد بدأ يسمع أن فى مصر جماعة تأبى اليوم أن تتناول غذاءها الأدبى من قصع أجدادها وبلاعق أجدادها ، بل تفضل أن تطبخ طعامها بيدها وأن تمضغه بأسنانها لا بأسنان

---

(١) ناقش العلاقة بين الناقد والاديب . الدكتور محمد غنيمى هلال فى مجلة « المجلة » يوليه ١٩٥٩ ـ العدد ٣١ .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال ـ ص ١٨٣ .

سواها ؛ وبعبارة أخرى فإن «نعيمة» يرى أن هذه الجماعة قد اكتشفت لذة الاستقلال فى التفكير والشعور ، فهى تفكر لذاتها وتشعر لذاتها ، ومن ثم فإنه يعد تلك الساعة التى اهتدى فيها إلى هذه الجماعة أطيب ساعة فى حياته ، لأنه لمس الحياة الجديدة فيها فأيقن أن أحلامه التى كان يحلم بها منذ سنين أصبحت اليوم حقيقة محسوسة(١) .

ويبين نعيمة مصدر هذا اليقين الذى وقر فى نفسه ، وهو كتاب « الديوان فى الأدب والنقد » الذى اشترك فى تأليفه اثنان من أدباء مصر هما عباس العقاد وإبراهيم المازنى . وهذه التحية لمدرسة الديوان من ميخائيل نعيمة توضح لنا العلاقة بين مدرسة الديوان ومدرسة المهجر .. تلك العلاقة التى بدأت عام ١٩٢٣ حين أراد « نعيمة » أن يطبع كتابه فى مصر وطلب من الناشر أن يقدم الكتاب للعقاد ليكتب مقدمته ، وكان الكتاب يشتمل على التحية السابقة(٢) .

والذى نفهمه من هذا أن شعراء المهجر ونقاده كانوا يقرءون ما يكتبه دعاة مدرسة الديوان ويعجبون بهجومهم على مدرسة الأدب التقليدى والدعوة إلى أدب جديد ، ولعل هذا ما دعا إليه « الغربال » بعد ذلك (٣) .

ولقد كتب العقاد مقدمة « الغربال » لميخائيل نعيمة ، ومن ثم فإن الفرصة قد سنحت له ليرد على تحية نعيمة السابقة ويستهلها بشكر ميخائيل نعيمة والناشر اللذين أتاحا له فرصة الاطلاع الذى تزود به فى رحلته إلى أسوان ، ولأن قراءة « الغربال » من الوجهة الأخرى دليل من دلائل القرابة الفكرية ووثيقة نسب جديد من أنساب الأدب ، وفيها يقول : « لو لم يكتب قلم النعيمى هذه الآراء التى تتمثل للقارئ فى هذه الصفحات لوجب أن

---

(١) المصدر السابق ـ ص ١٨٣ وما بعدها .

(٢) ، (٣) راجع « العقاد يتحدث عن النقد والنقاد » لعبد الحى دياب ، بمجلة « المجلة » العدد ٦٣ ، ابريل سنة ١٩٦٢ .

أكتبها أنا ، فأما وقد كتبهـا وحمل عبئها فقد وجب على الأقل أن أكتب مقدمتها » (١) .

ويمضى العقاد فى كلامه هذا معللا القرابة الفكرية بأنه لو كان هناك نفس فى المريخ خطر فى ضميرها مثل الذى يخطر فى ضميره ، لكانت ألصق به وأوفى رحماً ممن يلونه ويجاورونه على فرقة فى الرأى والإحساس ، ولو أن قائلا جمعه بالعقاد الفكر والهوى لما كان غريباً عنه وإن فرقتهما لغة ، وباعد بينهما زمان وموطن ، فكيف بميخائيل نعيمة وهو يكتب باللغة التى يكتب بها العقاد وينتمى إلى جانب الأرض التى ينتمى إليها ؟ (٢)

ثم يوضح العقاد تلك القرابة أكثر من ذلك حينما يذهب إلى أنه وقع من قراءة « الغربال » على قرابة صحيحة وجوار ملاصق فى الحى الذى يسكنه العقاد من هذه الدنيا الجديدة ، وذلك لأنه رأى قلماً جاهداً فى طلب الشعر الصحيح : شعر الحياة لا شعر الزحافات والعلل ، رأى هذا القلم ينعى على الشعر الرث الذى تركنا بلا شعر ؛ ولم يبق فى حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا (٣) ..

وليس معنى قرابة هاتين المدرستين أن إحداهما وليدة للأخرى وإن تبادلتا التحية والتأييد، وإنما قد نبعتا تلقائياً وسارتا متوازيتين ساعيتين إلى هدف موحد، هو الهجوم السافر على مدرسة الأدب التقليدى والدعوة إلى أدب جديد .

ولا أدل على ذلك من أن الباعث على هذا الهدف هو ظروف متشابهة هى اتصال كل منهما بالآداب والثقافات الأوربية ، ثم إحساس كل منهما بأن اتجاهات الأدب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة ، لأن كلا منهما فى حاجة إلى أن يطبخ بنفسه وأن يأكل بملاعق من صنع يده لا من صنع أجداده ، على حد تعبير نعيمة(٤) .

---

(١) ، (٢) ، (٣) راجع عباس العقاد فى مقدمة « الغربال » لميخائيل نعيمة ـ ص ٧ وما بعدها ط المطبعة المصرية سنة ١٩٢٣ .

(٤) حديث شخصى مع العقـــاد ، وناقش هذه العـلاقة بين المدرستين الدكتور مندور فى مجلة « المجلة » ابريل سنة ١٩٥٩ .

ومن ثم قد اكتفى كل منهما بأن يحيي الآخر تحية حارة ويشد على يده، على بعد المزار ، مع تبادل الرسائل بينهما ، ولم يحدث لهذين الأديبين الناقدين التقاء شخصي إلا فى مؤتمر الأدباء العرب الذى انعقد فى القاهرة فى ديسمبر ١٩٥٧ ، فالتقى العقاد بميخائيل نعيمة ومعه إلياس فرحات والدكتور محمد مندور(١) .

ويرجح الدكتور مندور أن التقاء المدرستين فى الدعوة إلى التجديد فى الشرق العربى وفى المهاجر فى شعر الوجدان الذاتى يرجع إلى أن المدرستين قد قامتا فى زمن أخذ الوعى القومى ينتشر فيه فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً بذواتهم ورغبة عارمة فى تأكيد تلك الذوات ، ولاسيما أنهم قد اطلعوا على الآداب الغربية والشعر الغربى بالذات وأحسوا بنبض قائليه(٢) .

ومن ناحية أخرى فإن الشعر الغنائى هو الميدان الخصب للتجديد لما يحوى من القيم الفنية الموروثة ، وزلزلة هذه القيم من أذواق الجمهور وإحلال قيم أخرى فى هذا الفن أمر جد عسير يحتاج إلى صبر وعزم وجلد على ما يواجه به الدعاة من عداوة وشحناء واحتراب حول القديم والجديد(٣) .

ومن الإنصاف لمدرسة الديوان أن نقرر أنها قد ابتدأت عملها منذ عام ١٩٠٧ فى صحيفة « الدستور » بيوميات العقاد التى أشار إليها المازنى قبل ذلك وعدها بداية اقتحام المذهب الجديد(٤) . وبالجزء الأول من ديوان شكرى « ضوء الفجر » الذى صدر عام ١٩٠٩ ، وقد كتب العقاد فى ذلك الوقت عن الشعراء القدامى والمحدثين فى صحف ذلك العهد ، واشتجر مع الأدباء الذين كانوا يتربعون على عرش الأدب حينذاك ، واشترك مع إخوانه فى ذلك الشجار واقتسموا الأدباء فيما بينهم ، فتناول كل منهم أديباً ، فكان شوقى من

---

(١) راجع حديثنا مع العقاد فى مجلة « المجلة » العدد ٦٣ بتاريخ ابريل ١٩٦٢ ، ومجلة « المجلة » للدكتور محمد مندور ابريل ١٩٥٩ فى العدد ٢٨ .

(٢) ، (٣) راجع المجلة عدد ٢٨ ابريل ١٩٥٩ .

(٤) انظر صفحات ٧٠ ، ٨٧ ـ ٨٩ من هذا الكتاب .

نصيب العقاد ، وطه حسين من نصيب شكرى[1] ، وحافظ تولاه المازنى ، وإن كان هذا التقسيم لم يمنع أن يعرج أحدهم بالنقد على فريسة صاحبه .

وليس أدل على ذلك أنه على الرغم من نقد المازنى لحافظ الذى نشره تباعاً فى صحيفة « عكاظ » الأسبوعية ، فإن العقاد قد تناول حافظاً تحت عنوان « الشعراء الندابون » فى « عكاظ » كذلك عام ١٩١٤ ، وتناول كل من المازنى والعقاد طه حسين بالنقد أيضاً . .

ويتضح من ذلك أن المذهب الجديد الذى قام به دعاة مدرسة الديوان قد أرسوا قواعده فى ذلك الوقت وكان له أنصار ، وقام دعاة المذهب بنقد بعضهم لبعض وتقديم أعمال بعضهم بغية انتشاره ودعمه .

ومن ثم يمكننا أن نعتبر كتاب « الديوان » الذى ألفه العقاد والمازنى ليس هو أول عمل نقدى قامت به تلك المدرسة . ومن هنا فإن قول الدكتور مندور بأن قيام المدرستين كان فى زمن واحد من باب التجاوز ، لأنه اعتمد فيه على نشر كتابى « الديوان » و « الغربال » . مع أن الواقع يجانب هذا القول لأن العقاد وزملاءه قد صدرت لهم قبل الديوان كتب كثيرة فى النقد الأدبى : والدواوين التى كانوا يقدمونها بعضهم لبعض ويوضحون فيها مذهبهم الجديد ، كما أن كتبهم التى صدرت بعد عام ١٩٢١ — وهو عام نشر الديوان — كان معظمها قد نشر على هيئة أبحاث فى الصحف قبل ذلك .

العقاد فى عالم السياسة :

صحبنا العقاد فى نشاطه الأدبى بعد خروجه من أسوان واشتغاله بالحياة العملية موظفاً فى الحكومة أو فى الصحافة حتى قيام مدرسة الديوان وموقفه منها ، والآن نتحدث عن نشاطه السياسى ليتسنى لنا الوقوف على مقوماته الشخصية بصورة مكتملة ، لأنه يرى « أن السياسة على صلة بالأدب كما يعرفه

---

(١) من الطريف فى هذا الموضوع أن طه حسين رد على شكرى بالشعر قائلا :

قل لشكر قد غلا وتمادى ... بعض هذا يشفى الفؤادا

فانت فى الشعر والنثر اديب ... لا يجارى النقادا

ويميل إليه ، إذ أنها تستهويه بمبادئها الإنسانية المطلقة ، لا بمبادئ العصبية الضيقة ، وتتصباه بالنظرة الجمالية الفنية لا بالنظرة التى تحصر الحياة فى الأنظمة والقوانين »[1] .

ومن ناحية أخرى فإنه يذهب إلى « أن تشيع قلب الإنسان لأحد الموقفين فى حادثة من حوادث التاريخ أو قصة من قصص الخيال حين يرى أحدهما فى جانب الضعف والمروءة . ويرى الآخر فى جانب القوة والخسة . يرى أن هذا التشيع من قبيل السياسة الأدبية أو من قبيل الأدب السياسى ، لأن العدة التى ينزل بها الأديب إلى ميدانه لا تختلف عن عدة السياسى حين ينظر بتلك العين إلى ذينك الموقفين ، وكذلك كنت وأكون فى سياستى التى أشتغل بها ، وكأن الأدب عندى شجرة طعمت بغصن من السياسة ، فتغير طعم الثمرة بعض الشىء ولم تتغير التربة ولا الجذور[2] » .

ومن هنا فإنه ينعى على كثير من المشتغلين بالسياسة فى مصر ، الذين يتدلهون بطلعتها ويهيمون بشمائلها . ينعى عليهم فهمهم لها على أنها أصوات وأحزاب وقوانين وشرائع ومعارضة وتأييد ، وأن الأمور التى تطرح فى معترك الأحزاب هى الأمور التى تدور عليها حقائق الحياة وأسرار الوجود وأحكام القضاء . .

ويصف العقاد هؤلاء الذين ينكبّون على الاشتغال بالسياسة هذا الانكباب بأنهم كمن يطعن فى الهواء أو يقبض على الماء أو يجرى فى دائرة مسـدودة بلا انتهاء[3] .

وفى اعتقادنا أن الباعث على فهم العقاد للسياسة وعلاقتها بالأدب على هذا النحو هو تفرغ نفسه للأدب ، إذ أنها قصرت عليه سرائرها ومحضته زبدة ودائعها واتخذت منه محراباً تتوجه إليه ومعقلا تلوذ به ، ومن ثم فإنه حين رأى الوطن يمر بالأزمات السياسية جند نفسه للدفاع عن قضيته التى يناضل من أجلها ، ومن هنا جاءت كتابته السياسية متسمة بالطابع الأدبى

---

(١) ، (٢) (٣) مراجعات فى الآداب والفنون ص ٢٤ ، ٢٥ .

ومعتمدة على ملكته الناقدة منذ فهم السياسة واشتغل بها ، وذلك ما دفعنا إلى الحديث عنه فى ميدان السياسة لنستكمل الصورة الواضحة لمقوماته الشخصية ..

والدارس للعقاد السياسى يرى أن العصر الذى نشأ فيه كان عصراً مزيجاً مضطرباً بين عصرين ذهب أحدهما ولم يخلفه العصر القادم على رأى واضح مقسوم بين كل فئة من الناشئين وما يوافقها وتوافقه من التفكير الحديث .

ويصف هذا العصر بأنه كان « برج بابل » يبنى ويعاد بناؤه بين عام وعام ، فلم تمتحن فيه العقول بعد بمحنة المحن فى العصر الحديث ؛ محنة تكوين الرأى جماعات وجماعات فلا ينطوى الشاب فى جماعة صاخبة حتى يحوم القدرة على نقدها ونقد سواها ، فهو مع جماعته ينطوى فيها يقبل خطأها كما يقبل صوابها ، وهو مع الجماعات الأخرى يرفض صوابها كما يرفض خطأها ، وإنه لخاسر مضلل فى كلتا الحالتين[1] .

ذلك أن الجامعة الإسلامية — كما يقول العقاد فى وصفه لهذه الفترة — كانت على مذاهب والجهاد الوطنى على مذاهب والتجديد الفكرى على مذاهب ولا نرى أمامنا واحداً فى قضية من قضايانا الكبرى ، وكلها مشكلات ..

فالجامعة الإسلامية مدرستان : مدرسة جمل الدين ، ومدرسة الدعاة الرسميين ، مدرسة جمال الدين تعنى بالجامعة الإسلامية أن تكون جامعة شعوب متيقظة مسئولة عن شئونها مرعية الحقوق مع ملوكها وأمرائها ، فضلا عن حقوقها مع الطامعين المتربصين بها . ومدرسة الدعاة الرسميين تعمل للملوك والأمراء وتريد من الجامعة الإسلامية أن تكون وحدة سياسية بزعامة هذا الخليفة أو ذاك من ملوك المسلمين ، وأعلاهم صوتاً فى مصر من كان يعمل لخليفة بنى عثمان[2] .

ومدرسة الجهاد الوطنى على هذا الحال ، مذهب يعتمد على مناورات الدول وحقوق السيادة الشرعية ، ومذهب يستضعف هذا الرأى ويحسب العمل فيه من ضياع الوقت على غير جدوى ، وبخاصة فى أمر التعويل على السيادة

---

(١) ، (٢) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢١ من اغسطس — العدد ١١٩١ .

العثمانية ، لأن حقوق هذه السيادة لم تكن عصمة للمعتمد عليها ، بل كان مجرد الانتماء إلى الرجل المريض صاحب التركة المنتظرة — كما كانت الدولة العثمانية تسمى فى ذلك الحين — ذريعة إلى ضياع البلد فى معركة النزاع على التركة أو فى مساومات التقسيم والتفريق[1] .

وفى خضم هذا التيه بين مهابطه ومراقيه انتابت الطفل الناشىء حيرة وشك وعثرات وأزمات ، ولكنه استطاع أن يصل إلى قرار واضح فى كل قضية من هذه القضايا حين بلغ السادسة عشرة من عمره ، بعد حصوله على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية مباشرة .

وهذا القرار الواضح يتمثل — كما يقول العقاد — « فى أن الجامعة الإسلامية عنده هى جامعة جمال الدين الأفغانى أو جامعة شعوب متيقظة متعاونة لا جامعة ملوك وعروش تساق لخدمة هذا الخليفة أو تخليف ذلك السلطان .

« الدولة التركية نتمنى بقاءها وصلاحها ولكننا لا نتمنى سيادتها ولانستمع لمن يحاربها باسم الشورى أو النقمة على الاستبداد » .

« الدولة الأجنبية لا تنفعنا إن لم ننفع أنفسنا ، وسياسة « مصر للمصريين هى أقوم سياسة يتبعها المصريون ، ويهتدون بهديها فيما لهم من حق وعليهم من واجب . . الحزب الوطنى حزب مخلص مجتهد ، ولكنه مفرط فى مجاملة « يلدز » و « عابدين » ، مقصر فى مساعيه نحو « مصر للمصريين »[2] .

وعلى هذا الأساس فهم العقاد أن الملوك والأمراء يخدمون القضايا القومية بمقدار ما تخدم عروشهم ، فإن تلاقت مصالحهم ومصالح الوطن وكرامته وإن تشعبت الطريق بين هذه المصالح وتلك المصالح ، فلا خفاء بالطريق القويم .

كما فهم العقاد أن الحكم الدستورى لاغنى عنه ، ولاوجه للمقارنة بينه وبين حكم الاستبداد بحال من الأحوال .

---

(١) ، (٢) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢١ أغسطس — العدد ١١٩١ .

ومن ثم كانت كتابة العقاد فيما بعد فى صحيفة « الدستور » لا تخرج عن هذا النطاق فى فهمه للمسائل السياسية والفكرية حول أى قضية من هذه القضايا ، إذ أنه لم يمدح الخليفة عبد الحميد إلا فى مناسبة واحدة هى إعلان الدستور ، وحينذاك هنأه العقاد بأبيات سجل فيها تاريخ السنة بحساب الحروف الأبجدية فكان التاريخ هذه الشطرة : (قد أنشأ الدستور عبد الحميد) . ومجموع حروفها بحساب الجُمَّل (١٣٢٦) ، وهى السنة الهجرية التى أعلن فيها الدستور ، بل إن تنفيذ هذا البرنامج السياسى الصحفى على هذا المستوى من الفهم قد أحدث بينه وبين الأستاذ فريد وجدى — حينما كان يعمل فى صحيفة الدستور — سوء تفاهم انتهى بمقاطعة العقاد لصحيفة الدستور حيناً من الدهر[1] .

ومضى العقاد غير عابئ بما يصيبه من جراء تنفيذ هذا البرنامج السياسى فى مشكلات هذه الحقبة وأزماتها جميعاً ، على الرغم من أنه لم يتعد العشرين من عمره بعد ، ومع ذلك استطاع أن يسلك سبيله بين تلك النقائص والشبهات من غير أن يروض نفسه على استقامة القصد إلى الحقيقة واستقلال الرأى بين شتى الدوافع والمغريات مستفيداً فى ذلك كله من ظروف تلك الآونة التى نشأ فيها[2] .

هذه الظروف بعينها كانت منطلقاً لأن يفكر العقاد فى الحكم وأشكاله فى مصر الشرق بأسره ، إذ أنه يرى أن شكل الحكومة لم يكتسب شيئاً من تعديلاته وأدواره فى الشرق كله ، لا قديماً كما كان يقع مراراً فى روما واليونان ولا حديثاً كما وقع فى فرنسا وانجلترا من التجارب المتتابعة وراء تكوين الحكومة الصالحة ، ذلك على الرغم من أن الارتباك والضغط اللذين كانا يثيرانهم إلى قلب الحكومات قد نزل أضعافه بالشرقيين ، ولكن مع هذا الفرق اليسير

---

(١) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢١ اغسطس — العدد ١١٩١ ، وانظر ص ٥٩ من هذا الكتاب .

(٢) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢٤ اغسطس العدد ١١٩١ — وانظر ص ٥٩ من هذا الكتاب .

وربما كان الجمود على شكل واحد من أشكال ناشئاً من انطباع الشرقيين على قلة الاهتمام بالعموميات لتمهيد الوسائل الخصوصية ، فإذا استولى أحدهم على الملك استقر له الأمر وانقاد له الجميع ، وكثيرا ما يتفق أن خادماً من خدم البلاط يبسط نفوذه فى المملكة فيغتصب الملك لنفسه ، ويبقى الحاكم المتصرف إلى أن يزحزحه عن مكانه مغتصب آخر يأنس من نفسه الصولة والنفوذ ، والناس بمعزل عن هذه الانقلابات يسلمون بها ولا يشتركون فيها [1] .

ويرى العقاد كذلك أن حكومة الشرق لا ترتكز على الشعب فلا تتحول باختلاف مصالحه ، ولا الشعب يعتمد على اختلاف هيئاتها فقد أنشأت نفسها بقوة مشاعرها ولم ينشئها الشعب كما هو شأن الحكومات فى الغرب ، وقد شدت أزرها فى كثير من المواقف بالسلطة الدينية التى رأت من مصلحتها أن تتبادل وإياها المعاضدة والتناصر فجمدت جمود عقائد الأديان فى وهم الإنسان [2] .

ويعلل العقاد انعزال المصريين عن ميدان السياسة آنذاك بأن المصرى منهم لا يربطه بالمجتمع النظام السياسى والمراسم الحكومية قدر ما يربطه بذلك المجتمع انتظام العادات والعلاقات . فلم تكن الحكومة فى تلك الأزمان الطويلة لتمتزج بنفسه قط امتزاج الألفة والطواعية والمعاملة المشكورة ، بل ربما كان صدوره عن الحكومة مما ضاعف اعتماده على الأسرة وحصر عواطفه الإنسانية فى علاقاته البيئية ، لأنها ملجأ خفيض ومهرب أمين من القسوة والمظالم [3] .

ومن هنا يحدد العقاد الباعث على انقياد المصرى للسياسة إذ يتمثل فى أنه ينقاد لأن الطاعة أشبه بنظام الأسرة من جهة ، ولأن أزمنة الركود الطويلة من جهة أخرى ليس من شأنها أن تبعث روح الابتداء والاقتحام ، فالبقاء فى الصفوف أيسر عنده من التفرد باعتساف الطريق [4] .

ومهما يكن من أمر تعليل العقاد لانعزال المصريين عن السياسة ، واستئثار

---

(١) ، (٢) راجع العقاد : خلاصة اليومية — ص ٦١ .

(٣) راجع العقاد : سعد زغلول سيرة وتحية ص ٢٥ — ٢٧ .

(٤) راجع العقاد فى سعد زغلول ص ٢٥ — ٢٧ .

الأفراد بالحكم فى مصر والشرق على سواء ، فإن الحقيقة التى تبرز من وراء ذلك هى حب العقاد وتقديسه للديموقراطية التى تقوم على أن الأمة مصـــدر السلطات وأن الحكم لابد أن يرتكز على الشعب ، ولا تقوم الديموقراطية إلا على حرية الأفراد والشعب على السواء فى إبداء آرائهم ، وهذه الحقيقة هى التى كافح العقاد من أجلها طوال حياته ووقف عليها جهاده وتفكيره السياسى .

ومن أمارات ذلك وقوفه ضد مدير أسوان إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد أحس الناس بوطأة الأحكام العرفية فى هذا البلد النائى على طرف الصعيد الأعلى ، إذ كان المدير مطلق التصرف فى الأوقات التى تشغل الحكومة المركزية عن تفصيلات الشئون الإدارية فى الأقاليم[1] . ومن ثم فإن العقاد نظم قصيدة منثورة سماها « نادى العجول » ، لأن النادى كان للسادة الحاكمين وسراة القوم فى المدينة ، وكانت تدبر فيه مؤامرات السلب عن طريق المساومات والألعاب .

وقد كتب العقاد مقاله[2] وتناسخه الأدباء وأرسله إلى الصحف ، وقرأه النادى كله فى جلسة حافلة من جلساته ، وتقرر فى تلك الجلسة مصير الفضولى الجسور الذى يجترئ على ذوات القناطير المقنطرة من الشحوم واللحوم .

ويتمثل ذلك المصير فى نفى العقاد إلى مالطة وقاموا بمراقبته تمهيداً لنفيه فلم يكترث العقاد لهذه الرقابة ولا لذلك التقييد لأنه بطبيعته كثير العكوف فى المنزل قانع من الحركة بمشوار الرياضة فى الخلاء أو على النيل .

---

(١) راجع آخر ساعة الصادرة يوم ٢٣ من أكتوبر ١٩٥٧ .

(٢) وكانت هذه المقالة عبارة عن مقامة فكاهية جاء فى مقدمتها : « أيها السادة .. ان العجل مدنى بالطبع ، ونحن معشر العجول قد ميزنا الله على بنى آدم بضخامة الأجسام ، وصلابة القرون ، وقد غبر بهؤلاء الناس زمان كانوا يعرفون فيه باسمنا ويتمسحون بأذيالنا حتى أيقنوا انه لن يقوى على حمل هذه الدنيا أحد سوانا فعبدونا من فرط الاجلال ، وسبحوا لنا بالعشى والآصال ، وكانوا يحسدوننا على قروننا فدعوا أكبر أبطالهم واشدهم بأسا وارفعهم ذكرا — أعنى الاســـكندر المقـــدونى — بذى القرنين ، وما اسكندرهم وما قرناه ! . ان أصغر عجل فينا ليهشم رأسه اذا ناطحه ويجندله اذا واثبه أو صارعه ، فالعجب لك أيتها العجول ! لم لا تذكرين ذلك المجد الخالد فتقام لك الصوامع والمعابد ، بدل النوادى والمعاهد ! . » آخر ساعة يوم ٢٣ من أكتوبر سنة ١٩٥٧ » .

ولم تقف حيل مدير أسوان وألاعيبه فى التنكيل بالعقاد إلى هذا الحد ، وإنما أوقع بينه وبين مفتش الداخلية الإنجليزى مدعياً أن العقاد يتهم المفتش بالرشوة وأنه يقاسم الموظفين أتاوات السلطة على وظائف العمد والمشايخ ، و « تبرعات » الأعيان وصفقات التموين ولم يكذب المفتش ما ادعاه المدير على العقاد ، لأن العقاد كتب فى هذا الموضوع وأخذ يقول ويعيد القول أن المفتش الإنجليزى يقبل الرشوة ويفرضها على مرءوسيه . ومن هنا استدعى المفتش الإنجليزى العقاد إلى ديوان المديرية وقال له فيما قال فى حديث طويل باللغة الإنجليزية : « لا يوجد إنجليزى مرتش فى الحرب ولا فى السلم » . فرد عليه العقاد بقوله : « إن الإنجليز جديرون بالتهنئة بعد حرب الترنسفال » ، وكانت هذه الإجابة كفيلة بأن تجعل المفتش الإنجليزى يقف بجانب المدير فى طلب اعتقال العقاد لولا هروبه إلى القاهرة كما سبق أن بينا ذلك[1] .

حبه للديموقراطية هو الذى جعله كذلك يصطدم بالرقيب العام الإنجليزى بوزارة الداخلية حين عين العقاد رقيباً على الصحف ، إذ أخذ عليه الرقيب « مستر هور نبلور » بعد ثلاثة أيام من تعيينه أنه ترك كثيراً من الأخبار التى أعدها له فى رزمة من جزازات الصحف اليومية والأسبوعية ، فقال له العقاد بعد إرجاع النظر فيها : إننى تركتها لأنها تباح فيما أطلع عليه من الصحف الإنجليزية ، ويباح لتلك الصحف ما هو أخطر منها بكثير ، فصاح به الرقيب العام متهكماً : الصحف الإنجليزية . . ؟ ثم أردف قائلا : هل أنت من الحزب الوطنى ؟ فقال له العقاد : أنا مصرى وطنى بطبيعة الحال . . وانتهت المشادة بينهما بأن ترك العقاد هذا العمل بناء على استقالته التى طلب من الرقيب العام قبولها[2] .

وهذا الحب للديموقراطية المؤسسة على الحرية هو الذى جعله لا يلبى دعوة أحد المسئولين الإنجليز ومعه الشيخ الغنيمى التفتازانى فى مكتب الدكتور

---

(١) آخر ساعة يوم ٢٣ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ .

(٢) آخر ساعة يوم ٣٠ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ ـ العدد ٤٠١ .

يعقوب صروف فى دار « المقتطف » حينما طلبا منه أن يكتب عن حالة الحدود الشرقية إبان الحرب العالمية الأولى للصحف المصرية ليعيد الطمأنينة إلى نفوس الناس . فقال لهم العقاد : « إننى لا أكره أن أبث الطمأنينة فى قلوب المصريين من ناحية الدفاع عن بلادهم إذا كان المصريون هم الذين يقومون بأعباء هذا الدفاع ، أما وهو — كما يحدث الآن — من عمل دولة الحماية فليس من المعقول أن أرفض الحماية وأقبل دفاعها [1] » .

ولم يعقب أحد من الحاضرين فى تلك الجلسة بكلام يخالف هذا المعنى غير الشيخ التفتازانى ، فإنه طفق يقول ويعيد : يا سيدى فيما إيه ؟ وماذا فى ذلك يا سيد عباس ؟ أليس المهم الآن أن تطمئن النفوس على الحدود ؟ فلم يجبه العقاد وانصرف[2] .

كما أن تقديسه للديموقراطية والحرية هو الذى جعله يلقى بنفسه فى غمار ثورة ١٩١٩ ليحرر هو وزميله المازنى منشورات جماعة « اليد السوداء » السرية ، ويكتبان فى الصحف مقالات نارية ملتهبة حتى تقرر نفيهما على يد وزير الداخلية « ثروت باشا » الذى استقبال فى هذه الفترة ، ولولا استقالته لحل بهما قضاء النفى والتشريد لأن رصيدهما فى الاتهامات كان وافراً بحمد الله ، إذ حامت حولهما الاتهامات فى حوادث الاغتيالات التى وقعت حينذاك بدعوى إيغار الصدور وإثارتهما للشعور العام[3] .

وقد وقف وقفة رائعة من « لجنة ملنر » التى جاءت إلى مصر بعد ثورتها — إبان نفى سعد زغلول — لتقف على مطالب المصريين فى ظاهر الأمر ، ولتخدعهم عن استقلالهم وحريتهم فى الحقيقة ، فإذا باللورد « ملنر » يرى أن الروح المصرية على غير ما كان يعهدها فى أيامه السالفة بمصر ، لأن وطنيتهم تتأجج وتضطرم ، ومن هنا رأى أن ينشر على الناس بياناً جاء فيه : « إن اللجنة ترغب رغبة صادقة فى أن تكون العلاقات بين بريطانيا العظمى ومصر قائمة على

---

(١) ، (٢) آخر ساعة يوم ٣٠ من اكتوبر سنة ١٩٥٧ العدد ١٢٠١ .
(٣) انظر ص ٧٤ ، ٧٥ من هذا الكتاب .

اتفاق وادى يزيل أسباب الاحتكاك و يمكن الأمة المصرية من صرف كل جهودها إلى ترقية شئون البلاد فى ظل « أنظمة دستورية » Self Governing Institutions وهذه الترجمة من وجهـــة نظر العقاد غير دقيقة ، ولذا فإنه قام بترجمتها ترجمة صحيحة ونشرها فى « الأهرام » آنذاك وهى أنظمة « حكم ذاتى » . وكان هذا الاختلاف فى الترجمة هو محور الاختلاف بين خطة سعد وخطة عدلى حيال اللجنة[1] .

وفيما يتصل بتعديل دستور ١٩٢٣ ، كانت للعقاد وقفة رائعة ، إذ أنها قضت على المؤامرة التى كانت تدبر فى الخفاء للتوسعة فى حقوق الملك فى التبعة الوزارية وتعيين أعضاء مجلس الشيوخ وحذف مادة « الأمة مصدر السلطات » وذلك لأن الملك والإنجليز اتفقا على استرضاء من بقى من رجال الوفد بعد نفى سعد وأصحابه فى المنفى ، وإدخال البقية الباقية من أعضاء الوفد البارزين فى السجون والمعتقلات لكى يرضى هؤلاء الوفديون الباقون عن التعديل المرغوب ، ومن ثم لا يكون اعتراض على ماتم الاتفاق عليه بين الملك والحكومة النسيمية وممثلى الأمة الباقين من رجال الوفد ، ولكن العقاد استطاع أن يحبط هذه المساعى الجبارة بمقالتين نشرهما فى جريدة « البلاغ » آنذاك ، وفحواهما الإبقاء على الدستور كما وضعته اللجنة من غير أن يمس حرف فيه بتعديل ، وأنه إذا لزم تعديله فليكن ذلك من أعضاء أول مجلس نيابى تنتخبه الأمة على وفق ما نص عليه الدستور نفسه فى أمر تعديله .

ومن هنا فاءت الأمة إلى ما يدبر ضدها فى الخفاء بعد مقالتى العقاد اللتين كانتا دافعتين لأعداء الحكومة ليكيدوا لها مستندين فى ذلك إلى الأمة ، وسرت الحملة على التعديل من مصر إلى بريطانيا فكتبت الصحف البريطانية

---

(١) راجع العقاد : سعد زغلول صفحات ٢٨٠ ـ ٣٠٣ ـ ٤١٩ ـ ٤٢٧ ، وانظر كذلك ص ٢٩٥ ـ ٢٩٧ من « العقاد دراسة وتحية » تحت عنوان « العقاد محطم الاصنام للاستاذ محمد خليفة التونسى .

وفى مقدمتها « التيمس » تتهم الملك فؤاد بتعطيل الدستور فاضطر إلى إصداره بحروفه »[1] .

ولا يقبل من الدستور أن يكون تبعة على المصريين وألا يصيبهم منه إلا الأباطيل والأوهام ، إذ كتب إبان أزمة الجيش فى جريدة « البلاغ » عام ١٩٢٦ يقول : « ويلوحون لنا بعهد كرومر وإلغاء الدستور ، وما عهد كرومر بشر من دستور كهذا لا ينال المصريون منه إلا التبعات الجسام ولا يجنون منه إلا الأباطيل والأوهام . فإما أن نسلم للإنجليز بكل زعم يزعمونه وكل مطلب يدعونه ، وأما أن ينسخوا الدستور ويعبثوا بالعلاقات بين الشعب والعرش والبرلمان ، ثم نأخذ من هذا الدستور الذى يسوموننا فيه هذا السوم الغشوم لاشىء على الإطلاق . نعم لاشىء إلا الضرر والمحال مشفوعاً بالفرقة والانقسام[2]

ولقد كان العقاد فى مقالاته السياسية جباراً فى منطقه ساخطاً فى أسلوبه ، إذ أنه كتب مقالة يندد فيها بمنهج محمد محمود باشا رئيس الوزراء الذى أعلن أنه سيحكم البـــلاد بيد من حديد ، فنشر العقاد مقاله الساخر تحت عنوان « يد من حديد ولكن فى ذراع من جريد » وقد تداولته الألسن فى كل مكان فلم يعد صاحب اليد الحديدية يردد هذه الكلمة . .

كما أنه نشر عدة مقالات يشبه فيها إسماعيل صدقى رئيس الوزراء فى جبروته وسطوته بشارلى شابلن ، وقارن بينهما مقارنة طريفة فى وقت كان الإرهاب فيه على أشده . . وعلى هذا النحو كانت تتتابع مقالاته السياسية حاملة عنوانات ساخرة من أمثال : « طبيب الكالو » لوزير المالية ، و« علوبة يكره الأوباش» و « حلمى عيسى على الربابة » و « الوزير الفرنسيس[3] .

ومن هنا كان الجزاء الرادع للصـــحف التى ينشر فيها العقاد هذه المقالات المصادرة والإغلاق كما حدث لجريدة البلاغ فى عام ١٩٢٨ حين

---

(١) ، (٢) العقاد : سعد زغلول صفحات ٢٨٠ ــ ٣٠٣ ، ٤١٩ ــ ٤٢٧ ، ٤٩٧ ، وانظر كذلك ص ٢٩٥ ــ ٢٩٧ من « العقاد دراسة وتحية ، تحت عنوان العقاد محطم الاصنام » للأستاذ محمد خليفة التونسى .

(٣) العقاد دراسة وتحية ص ٦٤ ، ٢٩٧ .

حمل العقاد على صاحب اليد الحديدية ، غلقت « البلاغ » وسبع مجلات أسبوعية وراءها كانت تتداول الظهور أيام الأسبوع ، كل منها فى يوم ، فلما ترك العقاد التحرير فى جريدة « البلاغ » لم تغلقها الحكومة حتى نهاية عهدها[1] .

ولم يكتف العقاد فى محاربة الاستبداد السياسى بالمقالات بل إنه أصدر كتابين هما « اليد القوية فى مصر » و « الحكم المطلق فى القرن العشرين » عام ١٩٢٨ .

ويتضح من هذا أن العقاد وقف قلمه لمحاربة السلطان والجبروت والاستبداد . ومن هنا كان سجنه يوم ٣١ من سبتمبر سنة ١٩٣٠ بتهمة العيب فى الذات الملكية ، على أثر ما قاله فى الاجتماع الخاص الذى عقد فى البرلمان للنظر فيما يدبر للحياة النيابية ، وقد وقف العقاد فى الاجتماع هذا خطيباً فأنحى اللائمة على أعداء الأمة وأعداء الدستور ، وجاء فى هذه الخطبة الخالدة قوله « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه » ولم تستطع السراى أن تحاسب العقاد على هذا الكلام ، على الرغم من معرفتها الأكيدة أنها هى المقصودة بهذا الكلام ، نظراً للحصانة البرلمانية التى كان متمتعاً بها العقاد آنذاك ، فدبرت له تهمة العيب فى الذات الملكية من واقع مقالاته النارية التى نشرها فى جريدة « المؤيد الجديد » التى كان يحارب فيها الرجعية وأعمالها ضد مصلحة البلاد . . وقدم للمحاكمة فحكم عليه بالسجن تسعة أشهر وهو ثابت الجنان رابط الجأش ، مبتسم ابتسامته الساخرة ، قائلا : « ولو ». ولم يقبل العقاد مساومة الملك فؤاد له بأن يتنازل عن آرائه ويخرج من الوفد لقاء العفو عنه وتنصيبه رئيساً للقسم العربى بالديوان الملكى[2] .

ويخرج العقاد من السجن بعد انتهاء المدة المحكوم بها عليه يوم ٨ من يوليه سنة ١٩٣١ على أعنف ما يكون صرامة وتمسكاً بمبادئه التى من أجلها

---

(١) راجع ص ٦٤ وما بعدها من « العقاد دراسة وتحية » تحت عنوان « العقاد السياسى » لمحمد طاهر الجبلاوى .

(٢) من حديث خاص مع العقاد .

سجن والتى حورب فيما بعد بسببها ، خرج العقاد من السجن فى ذلك اليوم ليتوجه إلى ضريح سعد زغلول ويلقى عليه قصيدة منها[1] :

وكنت جنين السجن تسعة أشهر ... فهأنذا فى ساحة الخلد أولد
ففى كل يوم يولد المرء ذو الحجى ... وفى كل يوم ذو الجهالة يلحد
وما أقعدت لى ظلمة السجن عزمة ... فما كل ليل حين يغشاك مرقد
وما غيبتنى ظلمة السجن عن سنا ... من الرأى يتلو فرقداً منه فرقد
عداتى وصحبى لا اختلاف عليهما ... سيعهدنى كل كما كان يعهد

وفى تصورنا أن الباعث على وقوف العقاد مع الديموقراطية واتخاذها مذهباً له فى السياسة هو إيمانه بفرديته وحريته ، إذ أنه لا يرضى بهما بديلا ، ومن هنا نراه يحارب بأقصى جهد كل المذاهب الجماعية فى السياسة ، كالشيوعية والفاشية والنازية ، ويرى أنها خرافة ومسخ للبشرية لأنها تؤدى إلى استبداد فرد أو أفراد بالناس وتسخيرهم لمصلحته أو لمصلحتهم ، ولذا فإنه قال فى توديع غليوم[2] .

والناس لا يملكهم واحد ... مهما علا فى ملكه واستطال

كما أنه يرى أن كل قوة تنشأ عن الاستبداد مصيرها إلى الزوال ، لأنها قائمة على غير أساس . . قائمة على سياسة البطش والإرهاب ، ومن هنا قامت حملته العاتية على هتلر ودكتاتوريته وتنبأ بسقوطه ورأى أن نجاحه أول الأمر هو أول خطوة فى سقوطه[3] .

وإيمانه بالديموقراطية قديم قدم إصداره لكتاب « الحكم المطلق فى القرن العشرين » عام ١٩٢٨ ، إذ عالج فيه قضية الحرية الإنسانية وما نالها من طغيان المتجبرين المستبدين ، وصدر العقاد كتابه بفصل تساءل فيه : هل فشلت الديموقراطية ؟ وأجاب على تساؤله بفصل تال فحواه أنها لم تفشل ، على الرغم من تسليمه بأن لها عيوبها ، ولكنه يرى أنها عيوب الطبيعة الإنسانية التى لا فكاك

(١) العقاد : وحى الاربعين ـ ص ١٧٣ وما بعدها .
(٢) ، (٣) العقاد : هتلر فى الميزان صفحات ١٥٧ ، ١٦١ وما بعدها .

منها ، وقد يكون لهذه العيوب فى مجموع الحضارات فضل كفضل المحاسن المصطلح عليها إن لم يزد عليه[1] .

ولا تقارن الديموقراطية بحكومة المثل الأعلى المنشودة فى الخيال والموصوفة فى الأحلام ، إذ هذه الحكومة لا موضع لها فى عالمنا ولن يكون لها موضع ، ولكنها تقارن بالأنظمة الأخرى فى جملتها وينظر إلى عيوبها بصدق وإخلاص وتقدير لجميع الظروف . فلعل هذه العيوب بعض لوائم الحسنات التى لايستغنى عنها ، أو لعلها طارئة يزيلها المزيد من الديموقراطية ، إذ كان من المحقق أن محاربة الديموقراطية لم تزلها فيما مضى ولا يرجى أن تزيلها فيما بعد[2] .

وفى تصور العقاد أن المقياس السليم للديموقراطية هو أن قيامها فى الأمة دليل على مزايا كثيرة فى تلك الأمة ، أو دليل على أن الأمة فى معيشة طيبة ومعاملة حسنة وأنها ذات أخلاق لا ضرر من إطلاق الحرية لأصحابها وأطوار لا تعدو طوقها ولا تستعصى عليها .

وليس أدل على وخامة الديكتاتورية فى نظره من أن قيامها فى الأمة دليل على شذوذ فى معيشتها أو على خوف من بعض الأخطاء المحدقة بكيانها ، كما يعترف الحاكمون بأمرهم كلما أعوزهم أن يسوغوا قيامهم فى شعب من الشعوب .

« والبيئة الديموقراطية كالأرض الآمنة القريرة ، والبيئة الدكتاتورية كالمحجر الصحى أو كالمخفر الذى لا يعاش فيه بغير رقابة وتضييق[3] » .

ويذهب العقاد كذلك إلى أن سلام الدنيا يتحقق إذا ماحكمتها الديموقراطية ، لأنها تقوم على التفاهم ولا تحصر الرأى فى يدى إنسان واحد ، وذلك على عكس الدكتاتورية التى تقوم على تسلط طبقة على الحكم بعد طبقة وسيد بعد سيد ، لأنها راجعة إلى القفزات والنوادر منوطة بالآحاد المتفرقين معرضة للهدم والتخريب بعد كل بناء وتعمير[4] .

---

(١) المرجع السابق ص ١٦١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٦٩ .

(٣) ، (٤) العقاد : هتلر فى الميزان ص ١٩١ — ١٩٣ .

كما أنه فى حملته على الشيوعية فى كتابه « الشيوعية والإنسانية » عقد فصلا بعنوان « المصير » ، وفيه لم يخرج العقاد عن آرائه السابقة فى الديموقراطية إذ يدلل فيه على أن دور الديموقراطية لم ينته كما ذهب إلى ذلك بعض علماء الاجتماع والسياسة المتشائمون، الذين يرون وجوب التدخل فى حرية الفرد وحرية المعاملات على اختلافها ، لتنظيم الثروة العامة وتحقيق البرامج التى توضع للحاضر والمستقبل فى وقت واحد ولا يتأتى تنفيذها بغير تقييد المعاملات بين الأفراد وبغير اتباع نظم التأميم فى بعض المرافق والمشروعات[1] .

يرى العقاد أن هذه الملاحظات جميعاً لا تستلزم الجزم بانتهاء عصر الديموقراطية وعصر الحرية الفردية ، لأنها قد تكون من عوارض العصر الحاضر فى طريق طويل تتجدد عوارضه فترة بعد فترة ثم تنتهى هذه العوارض ويخلفها طور جديد من أطوار الديموقراطية يدل على النمو والامتداد ولا يسوغ التشاؤم من الحاضر أو المصير[2] .

ويرجح هذا الاعتقاد لدى العقاد أمران : أحدهما أن الحرية الإنسانية تراث التاريخ كله كما يتجلى لنا منه جملة أدواره وأطواره ، وليست عرضاً منقطعاً تبديه لنا صفحة من التاريخ هنا وهناك ثم تطويه صفحة تليها إلى غير رجعة[3] .

والأمر الآخر أن التنظيم لا ينفى الحرية ما دام حكمه سارياً بين الناس على سنة المساواة ومادام سلطان الحاكم فيه مستمداً من إرادة الجميع منصرفاً إلى تدبير شئون الجميع ، فإن تنظيم مواعيد القطارات والبواخر — مثلا — لا يؤدى إلى تقييد حرية المسافرين وقد يؤدى إلى تمكينهم من السفر الذى يحول دونه ترك « المواصلات » فوضى على غير نظام[4] .

ويتضح من هذا أن العقاد مغرم أيما إغرام بالحرية الإنسانية التى يرى أنها منتصرة فى النهاية على الرغم مما يعترضها من هزات استعمارية ؟ أو من المذاهب السياسية التى توجب التدخل فى حرية الفرد» .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : الشيوعية والانسانية ص ٣١٢ ط أولى يونية ١٩٥٦ .
(٤) المرجع السابق ص ٣١٢ ، ٣١٣ .

يبين لنا ذلك من إجابته على « إميل لودفج » حين سأله بعد لقائه للملك فؤاد إبان زيارته للقاهرة : ما رأيك فيمن يغلب غداً على مسرح السياسة المصرية ؟ فقال له العقاد : المستقبل للحرية بعد عراك طويل[1] .

ويتضح مما سبق أيضاً أن حملة العقاد على الشيوعية تكمن فى كبت الحريات فى البلاد التي تتخذها مبدأ سياسياً تعتنقه ، لأن تشريعاتها الاقتصادية تتفق مع تفكير العقاد إلى حد ما فى المسائل الاقتصادية ، ذلك أنه يذهب إلى أنه ليس للإنسان حق أن يحتجز من الثروة العامة إلا بقدر ما يقدم لها من العمل ، فالرجل يسقط حقه فى التصرف بثروته متى انقطعت أعماله بموته ، وعلى الهيئة الاجتماعية الإنفاق من ريعه على من يهمه أمرهم من بعده . « يترك الرجل لابنه ضيعة ، والضيعة قبل عشرة أعوام لا تكلف صاحبها إلا سعياً طفيفاً ، ولكنها لا تنال بعد عشرة أعوام إلا بتكبد المشاق والصعاب ، فيتمتع ذلك الابن الكسول بجزء من الثروة العامة من غير أن يقدم لها عملا فى نظيره ، وإلى جانبه رجل مجد نشيط يقطع عمره كداً وكدحاً دون الوصول إلى اقتناء ضيعة مثل ضيعته ، وهو خلل متشعب فى تقسيم ثروة الأمة لا يستقيم حال الجمعية البشرية لا بتلافيه[2] » .

على أنه يرى كذلك أنه إذا مات رجل عن مائة ألف جنيه وخلف وراءه ابناً ، فكيف يحق لهذا الابن الاستيلاء على جميع هذا المبلغ ؟ وبأى مسوغ يستحل ذلك الولد هذا المقدار من ثروة الأمة ؟

وعلى الوالد أن يربى ولده — كما يرى العقاد — وله أيضاً أن يعينه على إنشاء مستقبل له فى الحياة ، فليكن الأمر كذلك فليس فى هذا نزاع ، فإذا مات ذلك الأب فلتقم الحكومة مقامه فتتولى تربية ولده وتمده متى حان له أن يعمل لنفسه بما يبدأ به عملا من الأعمال ، ولتتركه بعد ذلك يلاقى ما يستحقه

---

(١) العقاد : سعد زغلول ص ٤٧١ .

(٢) العقاد : خلاصة اليومية ص ٢٧ ، ٧٢ ، وانظر كذلك « الهلال » يناير ١٩٤٩ تحت عنوان « هؤلاء حادثتهم » للعقاد .

بجدارته من نجاح أو فشل وتنفق الباقى فى تحسين حال المجموع بما لا يمكن أن يأتى على يد فرد من الأفراد .

وفى موضع آخر نراه يعترف فى حديثه مع « إميل لودفج » حين التقى به فى القاهرة يوافق الاشتراكيين فى كل ما يؤدى إلى تحسين أحوال الفقراء والأجراء ، ويخالفهم فى كل ما يؤدى إلى حرمان الفرد من حريته الفكرية والشخصية[1] .

ونود أن يتقرر فى أذهان القراء أن خصومة العقاد الفكرية لسياسة هتلر ليست جديدة على منهج العقاد فى التفكير السياسى ، ذلك أنه نشر مقالة يوم ٧ من يوليو عام ١٩١٢ ، وعمره ثلاثة وعشرون عاماً ، يهون فيها من شأن نابليون بونابرت وتزييف عظمته واحتقاره لهذا الطراز من الوجاهة أو العظمة الزائفة ، لأن نابليون ومثله هتلر يطلبون المجد والشهرة من طريق الغزوات والفتوح وقاسا عظمتهما بقدر احتقارهما للإنسان .

كما نود أن يقف القارئ على موقف العقاد من الاشتراكية من حيث الدعوة إلى المساواة بين الناس جميعاً ، ويبين لنا ذلك من نقده لكتاب « سر تطور الأمم » للدكتور لوبون ، إذ ذهب العقاد فى مناقشة الدكتور لوبون فيما يختص بالمساواة إلى أن الناس لم يطبعوا على غرار واحد فى العقل والفضل ، وأن الدعوة إلى تساوى الناس فى الحقوق أمام القانون لا تعطل تنازع البقاء بينهم ولا تذهب بمزايا التفاوت بين قادرهم وعاجزهم[2] .

كما ذهب إلى أن الاشتراكية الصحيحة تدعو إلى المساواة فى الأجر والعمل ، وتطلب أن يعطى كل عامل ما يستحقه بعمله وأن ينتفع المجموع بأكبر ما يمكن الانتفاع به من قوى الأفراد . وكل ما يمنى به الداعى إلى المساواة ذلك العامل الفقير أن يكون متساوياً مع سائر الناس فى الأمن على حياته . وليس فى ذلك من ضير لأنه لابد أن يتمتع كل إنسان بثمرة تفوقه فى المعارف أو المواهب العقلية على سواه[3] .

---

(١) المرجع السابق .

(٢) ، (٣) العقاد : الفصول ص ١٥٩ وما بعدها .

وينكر العقاد الدعوة إلى المساواة فى كل شىء ويسميها بأنها أضغاث أحلام تغشى بصائر الدعاة بها ، وأول ضحاياها المؤمنون بها لأن المساواة العامة لا تكون إلا بين المنحطين ، وهى مطمح آمال صعاليك العقول يحلمون بها وهم بأحلامهم من التعساء .

ويرى العقاد أن المساواة فى الحقوق السياسية وفى أصوات الانتخاب ما هى إلا مساواة صورية ، لأن لكل إنسان من الأصوات فى الواقع بقدر ما له من العقل والقدرة على إقناع سواه باختيار من هو أفضل من غيره للنيابة ، وكذلك يصبح أكبر الناس عقلا واستعداداً للإقناع أكبرهم قسطاً فى سياسة بلاده[1] .

على أن العقاد يحارب الاستعمار كذلك لأنه يجوز بل يفقد الناس الحرية الإنسانية ، إذ أن إباحة الحقوق العامة لكافة الأفراد فى كافة الأوطان مرهونة على زوال الاستعمار « ومتى يزول الاستعمار ؟ متى عولت الدول على جودة البضاعة لا على قوة الأساطيل وأخذ كل أهل إقليم فى استغلال إقليمهم واستخراج ذخائره فتسقط حجة المستعمرين ويومئذ يبطل الاستعمار . . وترشد الأمم من ضلال الوطنية فلا يطلب الوطن من الفرد إلا عضواً عاملا ولا يطلب الفرد من الوطن إلا محلا للعمل ، يومئذ تتحد وجهة الإنسانية فتتكاتف وتتآزر بعد أن كانت تتقاطع وتتدابر »[2] .

وفى موضع آخر نراه يقرر أن الاستعمار حركة من حركات التاريخ الدولى بلغت نهايتها ، وأصبحت اليوم بغير قوام تستند إليه غير الواقع الذى يتراجع أمام واقع أعظم منه وأجدر بالثبات فى مجرى الحوادث ، ليس للمستعمر اليوم مبدأ يسوغ به مطامعه ، وليس لهذا المبدأ قيمة السند المرعى عند من ينتفع به فضلا عن المنكوبين بدعواه [3].

---

(١) المرجع السابق .

(٢) العقاد : خلاصة اليومية ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣) العقاد : لا شيوعية ولا استعمار ص ٢٠١ وما بعدها ط أولى سنة ١٩٥٧ .

ويخلص العقاد فى كتابه « لا شيوعية ولا استعمار » إلى أننا إذا عرفنا مساوئ الشيوعية والاستعمار فلا محل عندنا للشيوعية والاستعمار ، فإنهما شران لا تبقى منهما بقية ويبقى معها خير لأمة شرقية ، وكل ما بين الشر والشر من فارق فهو الفارق فى الجهود التى تلزمنا للتيقظ له والحيطة منه والسعى الناجح للخلاص من فعله ومن دعواه[1] .

وقد كان هذا المنهج السياسى الذى اتخذه العقاد دستوره فى كل ما يأخذ ومايدع من الأمور السياسية سبباً فى أن يسجنه الملك فؤاد، وأن يقيم غيره على العقاد النكير والدعاوى المختلفة ، ولكنه لم يذعن على الرغم من كل ذلك لرغبات السياسة ، وكان يحس بامتياز وغربة عما يدور فى ميدان السياسة على يد محترفى السياسة [2]، وقد سجل هذا الإحساس فى قوله شعراً[3] :

دعونى أسر فى ساحة العيش مفرداً ... مغمَّى فلا أدرى مصيرى وأولى
ولا تعـــذلونى إن يئست فإننى ... أرى اليأس أحلى من رجاء المذلل
أرونى رجاء فوق يأس ، فأنبرى ... إليه ، وعـــدوا عن رجاء التسفل
إذا لم يكن للنجح فضل لناجـــح ... على مخفق ، فالنجح بغية أخطـــل
دعانى أبى العبـــاس ياصدق مادعا ... أكان نذيراً لى بمـــا سوف أبتلى
ولـــو شاء لم يجعل آلهـــى قضاءه ... على فم هذا الـــوالـــد المتفضل

وهذا المنهج السياسى نفسه أوقعه فى حرب مع الأضداد الأقو ياء ، وهذا أوعر مسالك الحروب الشعواء فى جميع الميادين ، « لقد حاربت الشيوعية والصهيونية والاستعمار والتبشير والمتجرين بالدين والمستغلين لدعوى الإسلام ، كما حاربت طغيان أصحاب الأموال وطغيان السياسة من جانب القصر ومن جانب الأحزاب ومن كل جانب فى بلادنا وفى البلاد الخارجية .

« وإن كاتبا يحارب الشيوعية لجدير بثناء المستعمرين والمبشرين ، ولكن كيف يثنى هؤلاء على من حارب الاستعمار والتبشير ومن حارب الإلحاد ، فهو

---

(١) المرجع السابق .
(٢) محمد قرة على : رأيت وسمعت ص ٢٢٣ .
(٣) العقاد : ديوان العقاد جـ ٢ ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

ذو حق فى التهليل والتكبير من أصحاب الدعايات باسم الدين ، ولكن كيف يثنى هؤلاء على من يبغض المفترين على الإسلام بغضاء الملحدين ؟ ومن حارب هتلر وموسولينى فهو ذو حق كبير فى المحاباة من أبناء صهيون ، ولكن كيف يثنى هؤلاء على من يعلم أن طغاة النـــازيين والفاشيين أسلم وأكرم من لوم صهيون وأبناء صهيون[1] ؟ »

شخصيته *

له قامة باسقة مديدة كالعملاق ووجه أبيض وضيء مليح القسمات معبر عن كل ما يجيش به وجدانه من انفعالات ، وتتوج وجهه المستطيل هامة سامقة يزيد قطر جمجمتها طولا على قطرها عرضاً بنسبة ظاهرة ، وعيناه شديدتا السواد مع سعة فى المقلة ثاقبتان فيهما سعة ، تحس وأنت تتأمل فى عينيه كأن بهما عضلتين تحاولان أن تستشف ما تراه فى استغراق عجيب . وفيهما حيطة وزكانة ، وتتراءى فيهما أعمال حزن وتفكير ، تحفهما أهداب مائلة إلى الطول تحت حاجبين أميل إلى الغزارة ، ورأسه أدنى إلى الكبر مستدير إلى حد ما ، ويحتفظ بكل شعره المنسدل المرسل المنسوج إلى الخلف دائماً يستوعبه الشيب الذى هاجمه قبل الثلاثين . . وخدّان خفيفان من اللحم والشحم يتوسطهما أنف أشم جميل ، يتسم بارتفاع قصبته مع استواء فى أعلاه عند اتصاله بالجبهة ، فيه عزة وحدة منفرج المنخرين ، وصدغان مستقران ، وأذنان تنبسط كلتاهما من أعلى وتضيق من أسفل مع خفة فى إطارها الأعلى واطمئنان . . عارضان بسيطان ، وذقن بارز معقوف ، واستقامة . . . وفم معتدل من حيث الضيق والسعة ، وشفتان رقيقتان ، سفلاهما مقوسة تنم عن استخفاف وسرعة انفعال ، وشدقان واسعان ، يحمل ذلك الوجه عنق راسخ على منكبين عريضين يخرج منهما يدان قويتان مندفعتان تنتهى كلتاهما بكف عريضة الأصابع صلبة العضلات ، وتحت المنكبين صدر فسيح .

---

(١) يوميات الأخبار يوم ١٩٦٠/١٢/٢١ .

(*) نتحدث فى هـذا الصدد عن مقومات شخصيته ، كما بدت لى من خلال مصاحبتى الطويلة له ودراستى لآثاره وعلاقاته بأصفيائه وأعدائه .

وهو يسير بخطوات واسعة، ويقتلع خطاه في سيره اقتلاعاً. ويحرك ذراعيه في سمت وعزم ، ولكنه يحس جميع ما حواليه ويشعر معه . يتحدث وهو ساكن الأوصال بكل وجهه ويستعين في الحديث بحركة يده وأصابعه ، وحينما يكون متحمساً في حديثه فإنه يقبض أصابعه داخل راحته بعزم فتبدو كأنها صبت من فولاذ أو صخر ، فإذا ما بسطها بعزم بدت كأنها سيف بتار . .

قوة نفس وقوة بدن ، تعاورته الأسقام وهاجمته العلل واصطلحت عليه الهموم منذ بواكير شبابه ، إذ تعرض في عنفوانه لأمراض الصدر وتحجر جزء من الرئة والكبد والأمعاء فنجا منها بمعجزة الجسد المكين ، وإن ظلت عقابيله تعاوده فيما يعتريه من آلام الأمعاء والكبد ، ولكنها لم تسلبه ما ركب فيه من الجلد وصلابة العزم وشدة المراس ومكافحة الأسقام كما يكافح الخطوب الجسام .

وعلى الرغم من الأسقام التي اعترت العقاد فإن نبضه لم يختل ميزانه إبان تلك الأمراض وهاته العلل ، بل إنه لا يستخدم المسكنات بجميع صنوفها حتى ولو أدى المرض إلى إجراء عملية جراحية فإنه يجريها من غير استخدام للمسكن الذى يستخدمه كل إنسان وهو « البنج » .

كما أنه لا يخضع لأى مؤثر خارجي في التغلب عليه ، وليس أدل على ذلك ما حدث له مع أحد المنومين المغناطيسيين الذى استطاع أن ينوم كثيراً من الشخصيات الكبيرة ولكنه باء بالفشل في تنويم العقاد[1] ، فإذا كان ذلك علامة على الطبع كما فيه علامة على البنية فلا شك في أنها علامة على طبع من أقوى الطباع . ومما يدل على ذلك أنه على الرغم من تلك الأمراض التي اعترته بقي الرجل قادراً على أداء عمله ماضياً فيه نشيطاً إليه في انبساط نفسي وتجدد إقبال .

---

(١) من حديث شخصي مع العقاد ، وقد رجعنا الى احد الحاضرين في اثناء عملية التنويم وهو محمد توفيق دياب .

أول ما يطالعك من رؤية العقاد مهابة بالغة تملأ ما حوله من فضاء ، فلا يخطر لك وأنت تغشى مجلسه الذى يضم خليطاً عجيباً من الناس فيهم الأقوياء والضعفاء والكبار والصغار وأصحاب النياشين والألقاب والمجردون منها ، لا يخطر لك أن فى المجلس أحداً غير العقاد يحس ذلك أعداؤه كما يحسه أصدقاؤه ويذهل لذلك من يدخل للتحدى والمناوشة ، كما يذهل له من يدخل للتحدث والولاء .

ومعنى هذا أن مهابته ظاهرة لا تخفى على ناظر ، ولا يحاول العقاد إخفاءها ولا يستطيع — إن أراد — أن يخفيها ، لأن جذورها متمكنة فى بنيته مع متانة تركيبه ثم قوة نفسه وثقته بها وتعويله عليها وحدها . . فهى مهابة طبيعية ولدت معه ، وليست مصنوعة غرستها فيه النياشين أو الألقاب أو المنصب الحكومى الكبير أو الثروة العريقة أو الأسرة التليدة ، لأن المهابة المصنوعة زيف كطلاء المساحيق والأصباغ التى نراها فى وجوه الدميات وعرائس الحلوى والدمى .

ومن ثم فإن مهابة العقاد لا تفارقه راضياً أو غاضباً ، فرحاً أو حزيناً ، جاداً أو متفكهاً ، مهابة كتب لها الدوام أينما حل وأينما ارتحل ، ومع الناس جميعاً فى أطوار أعمارهم مهابة تغرى باحترامه والثقة به والتعويل عليه . . وذلك كما يراها خلطاء العقاد والأولياء .

على أننا نعتقد أن من يلتقى بالعقاد يشعر لا محالة بعد برهة قصيرة أن فيه عالماً مبهماً مجهولا ينطوى على أسرار روحية ومطامح دنيوية ، تتلاشى إحداهما فى الأخرى وتتقمصها فلا يبين منه إلا الروح القوية العالية[1] .

والذى لاشك فيه أن هذه النفس العميقة العامرة بالأسرار الروحية والمطامح الدنيوية فى التباس وغموض ، وذلك القلب الكبير الذى حفظ ما أودعته الفطرة من ذخيرة العطف الزاخرة ، هما اللذان أوحيا إلى تلاميذه بالمدرسة الإعدادية

---

(١) راجع فصول من النقد عند العقاد لمحمد خليفة التونسى ص ١١ .

إلى تلقيبه بالكاهن « حرحور » وهاتيك النفس وهذا القلب هما اللذان حببا إليه الإنسانية ، بحيث جعلاه يبتئس لويلاتها ويستبشر لسطعات نورها وغلبة روحها ، ويناضل فى كل فرصة كالجندى الشجاع لنصرة قضيتها .

نحن على هذا أمام رجل قوى لامراء ، والقوة فى تصورنا تعنى العظمة ، لأن كل عظيم قوى بمعنى من معانى القوة ، تلك القوة التى تستفاد من جملة مناقب الإنسان أو تدل عليها صفاته وأخلاقه .

وخلائق العقاد الكبرى بارزة جداً لا يستترها حجاب ، لأنه نمط لا يتكرر فيسهل فهمه بالقياس إلى أمثاله الكثيرين . .

فنان يعتقد أن الحياة عمل فنى تحكمه الأصول التى تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور ، وتخرج فى جملتها وتفصيلها من يد الفن الإلهى كما تخرج الدمية من يد الصانع القدير فى فكرتها الباطنة وتمثيلها الظاهر « فالكون كله والحياة — وهى أعم من الكون فى نظره — والفن ومناظر الأرض والسماء ، كل أولئك مظهر للتآلف أو للتنازع بين الحرية والضرورة أو بين الجمال والمنفعة أو بين الروح والمادة أو بين أفراح الفن وأحزانه . . قوى مطلقة وقوانين تحكم هذه القوى المطلقة ، وكلما ائتلفت القوى والقوانين اقتربت من السمة الفنية والنظام الجميل الذى يبين بالمادة صفاء الروح ويسير بالقيود أغوار الحرية وهذا الائتلاف فى نظر العقاد هو دستور الفن الإلهى المحيط بكل شىء وهو فلسفة الفلسفات فى هذا الوجود[1] .

ولذا فإنه ابهتز فى مهاب نسائمها وعواطفها ولا يجد فى الحياة شاغلا لا يشغله أو فتنة لا تجذبه أو خالجة لا تطرقه ، فهو يهتم بشئون العالم العامة كأنها شئونه الشخصية الخاصة[2] .

وهو حيى ، والحياء أقوى صفاته لأنه ينبع من الإحساس العارم فى

---

(١) العقاد : مطالعات أ . ب مقدمة .

(٢) عبد الرحمن صدقى : العقاد كما عرفته : فى « العقاد دراسة وتحية » ص ١٠٥ .

النفس بالقوة وهو غير الخجل الذى يرفده إحساس النفوس بالقصور ، والحياة لدى العقاد دليل على يقظة الضمير وتوفزه . .

وهو شجاع يجاهر بالصدق والعدل ويمقت الكذب والظلم ، ومن هنا فإنه قد وقف نفسه لنصرتهما حتى لتحس بأن نصرة هاتين الصفتين هي رسالته فى الحياة ، وذلك لأنه يدافع عنهما دفاع المستميت ويجاهد فى سبيلهما جهاد الأبطال .

ومن أدلة ذلك كراهيته لكل مستبد فى التاريخ القديم والحديث ، إذ أنه لم يكتب فى تراجمه إلا على من هم شرف الإنسانية وضميرها ، مثل محمد ، والمسيح ، وأبى بكر وعمر ، وعلى ، والحسين ، وخالد ، وعثمان ، وسعد زغلول ، ومحمد على جناح ، وغاندى ، وسن يات سن ، فقد كان لكل منهم رسالة عادت على أمته والإنسانية بالخير ، ولم ينل هو منها إلا النكروب . وكتابته عن هؤلاء دفع للظلم الذى ألحقه التاريخ بهم ، فمن عادات التاريخ فى الظلم افتراء التهم على الأبرياء أو إخفاء كل الفضل أو إخفاء أشرفه وإظهار أدناه ، ولذلك تصدى العقاد لدحض التهم التى ألصقها التاريخ ببعض هؤلاء الكبار[1] .

وأذكر أننى ما رأيته مرة — على طول مصاحبتى له وتلمذتى عليه — سكت على ضيم لحق إنساناً ، فإنه ليهوله أن يهضم صاحب الحق هضيمة بين سمع القانون وبصره ، ومن هنا فإنك لتجده يتوجه إلى موطن الظلم فيدرؤه بعزم مصمم على النهاية الحاسمة ، بل إنه ليغلى الدم فى عروقه حتى يؤدى إلى الاحتقان فى رأسه حينما تكرر عليه قصة مظلوم .

وفى اعتقادنا أن آية شجاعته أنه حين آمن برسالته الأدبية وهو شاب يافع جهر بأعلى صوته ووجه ضرباته بعنف فى كل هدف حيث لزم الأمر . ومن ذلك حملته على شوقى وعلى أنصار الأدب القديم ، إذ وقف لهم وحده ثم أيده مريده الأكبر المازنى ، ولقيت دعوته كثيراً من الأولياء والأعداء

---

(١) محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد — ص ١٧ « العقاد كما أعرفه »

فى كل مكان ، ولكنه لم يبال وهو يوجه ضرباته إلى أنصار الأدب القديم بكل ما فيه من عزم وقوة وجرأة على المخاطر مهما تكن العواقب فى سبيل الحق ، لم يبال أن يجاب على ضرباته تلك بأقوى الضربات وأقتلها حينما توجه إلى شخصه كأنما يلذ له كفاحها ونضالها فيقول متحدياً لها ، واثقاً من عزيمته أمامها[1] :

إيه يا دهر هات ما شئت ، وانظر عزمات الرجال كيف تكون
ما تعسفت فى بلائك إلا هان بالصبر منك مالا يهون

ومن خلائقه كذلك أن أحكامه على الأشياء ليست مؤسسة على هوى أو غرض ، وليس أدل على ذلك من مبادرته بنصرة سعد زغلول بما استطاع يوم تجرد لقيادة الأمة فى القضية القومية ، على الرغم من أنه كان يقضى الشتاء بأسوان إذ ذاك الوقت مستشفياً لا يقوى على الكتابة فى الصحف ولا على الاشتراك فى الحركة . . بادر العقاد إلى نصرة سعد ، ولو استشار هواه ومصلحته الشخصية لرفضا نصرة سعد ، لأن سعداً قد رفض طلب العقاد حينما أراد أن ينتظم فى بعثات الجامعة المصرية ، وأراد أن يكون الامتحان مباحاً لجميع الطالبين ، ولكن سعداً أبى عليه ذلك بدعوى أنه لا يمكن إدخال أى إنسان الامتحان إلا إذا كانت لديه الشهادة المشروطة قبل الامتحان ، فوقف سعد زغلول عند الشهادة المشروطة غاضاً النظر عن الكفاءة الشخصية ، وقد كان العقاد يعتقد أن رفض سعد لطلبه لم يكن حتما لزاماً ، لأن العقاد لم يطلب إلا أن يدخل الامتحان مع الممتحنين ثم ينتظم فى البعثات الجامعية إذا كان من الناجحين[2] .

ولم يغضب العقاد لذلك الرفض من قبل سعد لإيمانه بأن تضحية الفرد أولى من تضحية الشعب ، وأن القانون الذى يوضع لفرد يغاير القانون الذى يوضع لشعب ، ذلك أنه لو فتح سعد الباب على مصراعيه لذلك الاستثناء

---

(١) العقاد : ديوان العقاد ـ ص ١٧٩ .

(٢) العقاد : سعد زغلول ـ ص ٦٠٤ .

لعمت البلوى بحيث لا يمكن درؤها ، لأن طلاب الاستثناء بحمد الله كثيرون وأمامهم سابقة أخذت شكل القانون مع عباس العقاد .

ومن خلائقه الكبرى قوته وصلابته وتقديسه للحرية واعتزازه بالكرامة فلا لين ولا هوادة فى حربه للباطل ولا رضوخ ولا استسلام أمام طغيانه وجبروته ، ولا أدل على ذلك من قوله عقب خروجه من السجن فى قضية العيب فى الذات الملكية المشهورة[1] :

وأعظم بها حـــرية زيد قـــدرها لدن فقدت أوقيل فى السجن تُفقد
عرفت لها الحبين فى النفس والحمى وكان لها حب — وإن جل — مفرد
وكنت جنين السجن تسعة أشهـــر فهأنذا فى ســـاحة الخلد أولد

فالأبيات السابقة تكشف لنا مدى تقديسه للحرية وتمجيدها وتضحيته فى سبيلها بحياته وأمنه وراحته ، وأنه لا يرضى بها بديلا وأن السجن لم يمح حبه للحرية ، أو يقلل من شأنها فى نظره بل إن حبه لها قد زاد واعتزازه بها قد نما ، وقد تمكن هذا الحب فى نفسه حتى غدا حبين حب لحريته الخاصة ، وحب لحرية وطنه ، وإن ظلام السجن لم يطفئ وهج عزيمته بل زادها ضراماً واشتعالا ، وإنه لن يغير ولاءه لأصحابه وإخوانه فى الجهاد والوطنية ، كما أنه لن ينسى من حاربوه ووقفوا فى سبيل حريته وحرية بلاده ، وسيعهده الجميع كما كانوا يعهدونه قبل دخوله السجن . . سيعهدونه مدافعاً عن الحق مناضلا عن الحرية كما قال فى موقف آخر[2] .

هو الحـــق ما دام قلبى معى ومادام فى اليـــد هذا القـــلم

على أنه قد لاقى كثيراً من الصعاب والمشقات وضحى براحته وأمنه ولم ينج من الاضطهاد والظلم والعسف والحيف ، ولكن ذلك كله لم يزده إلا عناداً وتحدياً وإصراراً فى التمسك بما يراه الحق غير هياب ولا وجل مما

---

(١) العقاد : وحى الاربعين ص ١٧٣ وما بعدها .

(٢) العقاد : عابر سبيل — ص ٧٥ .

يصيبه من أضرار ، لأنه قد اختار لنفسه هذا الطريق الوعر الشائك على طريق الأمن والسلامة[1] .

هما سبيلان من يبغ السلامة لا ... يأسف على الحق أو يحلم برؤياه
ومن بغى الحق فى الدنيا فلا أسف ... على السلامة إن خانته دنياه
قد يهجر الأمن من ذلوا ومن وهنوا ... وما تفرق قط الهول والجاه
فاختر لنفسك : إما المجد فى خطر ... أو الهوان وقد تشقى ببلواه
وما اختيارك إلا ما خلقت له ... إن الطبائع ما ترضاه نرضاه

وقد صور العقاد شقاءه من البلاء الواصب الذى أطبق عليه من كل جانب لاختياره ذلك الطريق الوعر الشائك ، ولكن شقاءه فى نفسه هو الشقاء الذى تهون إلى جانبه كل عداوات الأعداء . . صوره فى مقطوعة عنوانها السعادة قال فيها[2] :

إن الشقى الذى لا صنو يشبهه ... وللأصاغر أشباه وأمثال
من شابه الناس سرته مودتهم ... ومن علا عنهم ساءت به الحال
فاهنأ بمجدك ، إذ تشقى بعزلته ... وليحظ بالصفو أوغاد وجهال
إن السعادة تحت الأرض معدنها ... لا يطلب السعد من آوته أجبال

ويقول كذلك[3] :

عش آمن السرب كما تشتهى ... ما نحن ممن يغبط الآمنين
إن حياة الأمن فى شرعنا ... مشنوءة مثل حياة السجين
كلاهما يخفره حارس ... مسدد النظرة فى كل حين
أيها الأخطار ، علمتنا ... بأننا الأحرار ، لو تعلمين

وحين يفخر بأنه حاطم لأصنام الحكم هادم لصروح البغى والظلم ،

---

(١) العقاد : وحى الأربعين ـ ص ٥٤ .
(٢) العقاد : ديوان العقاد ـ جـ ١ : ص ١١١ .
(٣) العقاد : ديوان العقاد . جـ ١ ـ ص ٢٠٨ .

حقق لنفسه مجداً ورفعة فى ميادين الأدب والسياسة والفكر ولا يعبأ بمـــال ولا لقب ، وحسبه فى هذه الدنيا أنه حقق ما يبتغيه من آمال كبار[1] :

أنا حاطم الأصـــنام والقـــبب ألحقت منها الـــرأس بالذنب
فى أمة الألقـــاب أسبقهم سـعياً بلا نعت ولا لقب
فى أمة الأمـــوال أتركهـــم بعـــدى بلا مـــال ولا نشب
فى أمة الأنســـاب أُنشىءُ لى نسبـــاً من العليـــاء والأدب

وحينما رد على سعد زغلول فى مناقشته له حول خطبة العرش بقوله : « ليس كل فرد فى الأمة عباس العقاد » رداً على قول سعد « لو حاسبنى كل فرد فى الأمة حسابك لعجزت عن أعباء وكالة الأمة كما تقول[2] » .

فالبواعث الكبرى فى نفس العقاد تتجلى فى القوة والحرية والعـــزة والكرامة ، وفرض هذه الكرامة على المكابرين والمتعنتين كلما وجب أن تفرض ، وفى هذا السبيل يهون المال ويهون العناء ويهون كل شىء ! !

وقد يوحى اعتزازه بنفسه لدى بعض الناس بالغرور وخشونة الملمس وصعوبة الشكيمة والجفاء فى القول إذا استغضب أو استثير والاستبداد بالرأى ، وغير ذلك من الصفات التى تشفى نفوسهم الكلمى وصدورهم الحانقة ، التى تتميز من الغيظ حقداً وحسداً على العقاد ، ولكنه لا يبالى بهم ولا يحفـــل بلومهم ويقول[3] :

سر فى طريقك بين اللائمـــين ولا تحفل بمن جد فى لوم ومن لعبا
فالناس يرضون عمن ليس يحفلهم ويغضبون على من يحفـــل الغضبا

والذى نعرفه عن العقاد من طول مصاحبتنا له أنه لا يتصف بالغرور الذى يقف بصاحبه عن الكفاح فى سبيل المثلى الأعلى مكتفياً بما يتوهم لنفسه من ذكاء وعبقرية ، وإنما يتصف العقاد بالعزم الذى يدفع إلى المخاطرة والإقبال

---

(١) العقاد : ديوان من دواوين ـ ص ٣١٧ .
(٢) العقاد : سعد زغلول ـ ص ٥٥٨ .
(٣) العقاد : وحى الأربعين ـ ص ٤٧ .

على الأعمال الجليلة بغية الوصول إلى المثل الأعلى ، والتحدى للصعاب التى تصادفه .

كما أننا نعرف أنه لا يتصف بخشونة الملمس ، لأننا نعرف أنه مهذب رقيق فى علاقاته بأصفيائه وأوليائه والناس جميعاً ، اللهم إلا أن يلمس فى محدثه تعالياً وتعالماً ، فإذا تيقن ذلك انقلبت كفة الميزان حتى تصل إلى «القب» فيصب عليه شواظاً ملتهبة من القضايا التى لا يستطيع أن يجادل فيها ، ولا يجد إزاءها إلا التسليم والإذعان ، وذلك لمنطقه الجبار[1] . .

على أن الخشونة ليست نقيضاً للرحمة وليست النعومة نقيضاً للقسوة وليس الذين لا يستثارون ولا يستغضبون بأرحم الناس ، فقد يكون الإنسان ناعماً وفى دخيله نفسه عنف وبغضاء، وقد يكون الإنسان خشناً وهو أعطف خلق الله على الضعفاء .

على أن العقاد يبين أن ما يبدو على نفسه من جهامة وجفاء ووحشة إنما هو ظل لأفعال الناس معه ، وأنه صورة لضوضاء الحياة وقتامها ومرآة لما يحدث فى زمانه كذلك[2] :

إذا استصعبت نفسى وضاقت فجاجها ... ولاحت لمرأى العين كالحبل الوعر
فلا تنكروا منها جفاء ووحشة ... ولا ترجموها بالقبيح من الكبر
فتلك ظلال الناس فيها ودونها ... طبائع كالماء النمير إذا يجرى
ولولا صفاء الماء ما علقت به ... مشابه من أوعار شطآنه الغبر
وإن جشأت نفسى وصابت سماؤها ... وغامت دياجيها على الأنجم الزهر
فمن أرضكم ضوضاؤها وقتامها ... ومن صوبكم ذاك الغمام الذى يسرى
تليكم غواشيها الغضاب وفوقها ... شموس تميط الليل عن طلعة الفجر
وإنا لمرآة لما فى زماننا ... نحدث عنه حيث ندرى ولا ندرى

---

(١) أطلق عليه هذا الوصف سعد زغلول حينما وصفه بجبار المنطق .. « سعد زغلول بقلم سكرتيره » من سلسلة كتاب اليوم ، ص ١٩٥ وما بعدها . ط عام ١٩٥٤ .

(٢) ديوان العقاد ـ جـ ٣ : ص ٢٥٨ .

تفيض لنا أفراحنا من صـــدورنا وما فاضت الدنيا لنا بسوى الشر

أما الزعم باستبداد العقاد برأيه وغضبه فى حديثه وقلة صبره على مناقشيه فزعم لا يستند إلى دليل ، لأن الذى أعرفه عن هذا الزعم أنه فى صميمه خرافة الخرافات وباطل الأباطيل ، لأن العقاد لا يكره المناقشة بل إنه ليطلبهـــا ويستدعيها ، وينفر من الجلساء الذين لاعمل لهم غير التسليم والإذعان والتأمين على ما يقول من غير إعمال فكر أو شحذ قريحة ، وإنما يضجر العقاد من المناقشة فى حالتين لم أره غاضباً فى سواهما . . أولاهما أن يتعالى المناقش أو يتعالم على العقاد كما قلنا سابقاً . والأخرى تتمثل فى أن من عادة العقاد تبسيط المسائل وتفصيل وجوهها وتقريبها من البداهة بالبرهان الصادع والعبارة السلسة ، فإذا حادثه من لم يتعود هذا النسق من البحث أو من يضمر غرضاً غير الاقتناع بالحجة الظاهرة بدا عليه الضجر وتكدر من ضياع الوقت فى غير طائل . .

وفى اعتقادنا أنه لا يوجد إنسان يكون أصبر من العقاد أو أقل ضجراً منه لو تعرض لهاتين الحالتين فى حلبة نقاش لقضية من القضايا ، وذلك لأن المناطقة يناقشون ويجادلون ولكنهم يفرضون التسليم والإذعان فى بعض الأمور

. وما ذنب العقاد فى أن يتقدم زمنه ببصيرته النافذة التى تخترق الحجب وتهتك أستار المستقبل المجهول ؟. ما ذنبه مع رجل لا يكاد يرى إلا ما هو ماثل بين يديه أو تحت قدميه ؟. إن العقاد فى مثل هذه الحالة ينفعل فى حديثه وحواره بمنطق قوى ولهجة آمرة ، وقد تجمع النور فى عينيه وانحصر منبعثاً كالخنجر المسدد إلى صدر مخاطبه . . حتى ينتهى نقاشه بأن يفرض على مخاطبه التسليم شاء أم لم يشأ ، وذلك هو المنطق القويم فيما نعتقد بصدده .

أما فيما عدا ذلك فإن العقاد فى مجالسه الخاصة من أقدر الناس على مؤانسة جلسائه بالحديث المشوق والفكاهة الحاضرة والحدب المطبوع ، وحينما تسمع العقاد محدثاً فإنك لا تسأم من حديثه ولا تمل ، ولا تزال بين أزواد من الخبرة

وصدق الملاحظة وطرائف الذكريات من غير أن تلمح فى حديثه شيئاً من فهقة العالم أو لجاجة الشيخ فى تقرير آرائه وتجاربه على السامعين .

على أننا إذا تأملنا العقاد صاحب تلك الشخصية الجبارة القوية الحازمة الحادة فإننا لنجده مترعاً بالحنان مفعماً بالعطف الإنسانى على كل من يلقاه ، ويتمثل عطفه وحنانه فى مداعبته لطفلة صغيرة بقوله[1] :

ما كان أملح طفلة ... من غير شيء تخجل
ضاحكتها فتمايلت ... وشعورها تتهدل
ورجوت منها قبلة ... فأبت كمن يتدلل
وتعبت وهى تصدنى ... حيناً ، وحيناً تقبل

كما يتمثل ذلك العطف والحنان فى قوله حين رأى رجلا عابساً معبراً عما يعانيه من بؤس ونحس جعلاه عابساً متجهماً[2] :

إذا ما تبينت العبوسة فى امرئ ... فلا تلّحه ، واسأل سؤال حكيم
أجل سله قبل اللوم فيم انقباضه ... وفيم رمى الدنيا بطرف كظيم
لعل طلاب الخير سر انقباضه ... وعلة حزن فى الفؤاد مقيم
فما تحمد العينان كل بشاشة ... ولا كل وجه عابس بذميم
قطوب كريم خاب فى الناس سعيه ... أحب من البشرى بفوز لئيم

ولم يقتصر هذا الحنان وذاك العطف على الإنسان ، لأنه رثى كلبه « بيجو » بقصيدة شجية آسية ، لأن فيها دلالة على النبع الإنسانى فى نفس العقاد ، إذ أن « بيجو » ليس حبيباً يلتذ حبه وليس صديقاً افتقد العقاد صداقته فيرثيه ، ولكنه « حيوان » يشغل من نفس العقاد مكان الود الإنسانى الخالص ويدل على مدى الفيض الشعورى فى هذه النفس[3] :

---

(١) العقاد : الديوان ـ جـ ١ : ص ٤٩ .
(٢) العقاد : وحى الأربعين ـ ص ٤٩ .
(٣) العقاد : أعاصير مغرب ـ ص ١٧٥ .

حزناً على بيجو تفيض الدمـــوع
حزناً على بيجو تثور الضـــلوع
حزناً عليـــه جهد ما أستطيـــع
وإن حزناً يعـــد ذاك الولـــوع
والله — يا بيجـــو — لحـــزن وجيع

ومن خلائقه الكبرى أنه رجل سمح لا يؤاخذ أصدقاءه على ما بدر منهم فى حقه ، ولا أدل على ذلك مما حدث له من عبد الرحمن شكرى حينما نقده فى صحيفة « عكاظ » عامي ١٩١٩ ، ١٩٢٠ ، وفى رده على نقد المازنى له هاجم العقاد أيضاً . ومع ذلك فإن العقاد لم يسئ إلى شكرى بل إنه لم يرد عليه أصلا ، والتزم الصمت إزاء ذلك الاستفزاز الصارخ الذى لا يسكت عليه أحد كما قلنا فيما سبق .

ولا تنفى سماحة العقاد معاركه الأدبية الكثيرة التى خاضها واستخدم فيها أعنف الأساليب ، لأنه لم يبدأ أحداً بالاعتداء عليه أو الهجم عليه ، ولكنه يرد دائماً على من يستثيره من خصومه عن طريق مهاجمتهم له أو التعالى عليه أو التفاخر بالدرجات العلمية والألقاب وغيرهما .

ومن خلائقه الكبرى كذلك الفكاهة ، وفكاهته حاضرة على البديهة وهى تارة بلسم جراح وأخرى عدة من عدد الكفاح لديه ، وهى تصلح حيناً لمساجلة الأصدقاء كما تصلح حيناً آخر لمناجزة الأعداء .

على أن فكاهته من النوع البرىء السليم الذى لا أذى فيه ولا ضغينة ولا تعدو أن تكون مناوشة . وتتجلى فكاهته بوضوح حين يعمد فى كتابته إلى الحديث عن خصم كريه ، فإنه لا يبالى أن يرسمه بالفكاهة رسمه الهزلى الذى ينطبق عليه أو يرد شيئاً من عداوته وأذاه أو حين يعمد إلى دحض دعوى لا يؤمن بها فإنه يصورها تصويراً فكاهياً ينفر منها ومن دعاتها القراء الذين أوشكوا أن يقعوا فريسة لدجل أصحابها . .

ومن خلائقه كذلك حبه الخلوة وضنه بوقته عن اللغو ، وهى محسوسة لنا كأولياء أصفياء له ، وذلك لأنه مصر على المضى فى أداء رسالته وحدانياً مستقلا بكيانه وتقديراً منه فى كل خليقة من خلائقه وفى كل أعماله وأنه ليس جزءاً من كتلة على حال (١) .

وليس معنى وحدانيته وعزلته أنه يحارب الناس أو أنه لا يبادلهم العاطفة والشعور فإنه يحب مسالمة الناس جهده ولا يستبيح لنفسه أن يبدأهم بما يسوء ، ولكنه لا يبيح لأحد أن يستخف بالإساءة إليه ولا سيما الإساءة التى تدل على اعتزاز بقوة لا تدفع من اعتزاز بطغيان تعنو له الجباه ، فمثل هذا المسئ لا يدعه العقاد فى طغيانه من غير أن يندم عليه (٢) . .

ومن ثم فإنه منفرد بشخصيته ، منطو على نفسه ، ولكنه يتعاطف ويتفاهم مع أصدقائه وأوليائه بنفس غنية بالعطف والفهم لأصدقائها تختلج لكل مؤثر ، لأنها تلامس الحقائق وتتصل بالحياة والطبيعة صلة مباشرة ؛ فكل شىء يقع فيها وقعاً جديداً ، ويبعث خاطراً جديداً سواء كان هذا الشىء جليلا أو دقيقاً ، أدباً أو تصويراً ، تمثيلا أو غناء ، فلسفة أو اجتماعاً ، جداً أو هزلا (٣) .

ومن خلائقه الطفولة الدائمة لأنه ينظر إلى الدنيا بعينى طفل ، فيألف الغريب ويستغرب المألوف ويلمح فى كل شىء جديداً ؛ فينظر إلى الأفق الغامض البعيد متطلعاً خاشعاً يستخبر المجهول الذى وراءه ، ويحاول تفسير مالا يمكن تفسيره ؛ وذلك لعمق إحساسه بأن الحياة الكونية غير قائمة بذاتها مستقلة عن الحقائق العلوية وأن أبسط الظواهر الطبيعية متصلة بأسرار الأزل والأبد .

---

(١) « العقاد بين أوليائه وأعدائه » لمحمد خليفة التونسى من كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) مجلة الرسالة الصادرة يوم ١٣ من يناير سنة ١٩٤١ . ومن حديث العقاد فى ندوته .

(٣) « العقاد كما عرفته » لعبد الرحمن صدقى من كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ١٠١ وما بعدها .

ومن خلائقه حبه الحياة والفسحة لها فى ابتهاج ، لأنه لاعمل لكل حاسة نفسه إلا أن تحس وتحيا وتستجد إحساساً وحياة ولا تشبع من الإحساس والحياة ، فالإحساس عنده يتجاوز حيز البديهة إلى حيز التفكير ، ومن ثم فإن يقظته الحسية فى حبه للحياة تصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى تسرى به فى كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ ، وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان .

على أن حبه الحياة هو الذى ابتعث فى نفسه ملكة التأمل فى الحقائق والتعمق فى الأفكار ، فاصطبغ فكره وأدبه تلك الصبغة ذات الأسلوب الرصين والتفكير الدقيق والإحاطة الشاملة .

كما ابتعث فى نفسه حب القراءة لأنها السبيل الوحيد لمضاعفة حبه للحياة وعبادتها ، فهو لا يريد أن يعيش حياة واحدة لأنها لا تكفيه وليس المقصود بالقراءة لدى العقاد أن يكون كاتباً ، وإلا أصبح « موصل رسائل أو كاتباً بالتبعية وليس كاتباً بالأصالة ، فلو لم يسبقه كتاب آخرون لما كان كاتباً على الإطلاق ، ولو لم يكن أحد قبله قد قال شيئاً لما كان عنده شىء يقوله للقراء[1] » .

ولا أدل على أنه لا يقرأ لكى يكون كاتباً ، أنه يقرأ كتباً كثيرة لا بقصد الكتابة فى موضوعاتها على الإطلاق مثل علم الحشرات ، فهو يقرؤه لينفذ إلى بواطن الطبائع وأصولها الأولى ، لأن الأحياء الدنيا هى — كما يقول العقاد — « مسودات » الخلق تتراءى فيها نيات الخالق كما تتراءى فى النسخة المنقحة ، وقد تظهر من المسودة أكثر مما تظهر بعد التنقيح ، ومن ثم نستطيع أن نعرف كيف نشأ الإحساس للقراءة فنقترب بذلك من صدق الحس عنده وصدق التعبير ولو فى غير هذا الموضوع[2] .

فالقراءة عنده مقصود بها إضافة مقدار من الحس والفكر والخيال ،

---

(١) « لماذا أهوى القراءة » لعباس العقاد : مجلة الهلال مارس ١٩٤٨ .

(٢) مجلة الهلال : مارس ١٩٤٨ .

لأنه ليس لديه إلا حياة واحدة فى هذه الدنيا ، وحياة واحدة لا تكفيه ولا تحرك كل ما فى ضميره من بواعث الحركة ، والقراءة دون غيرها هى التى تعطيه أكثر من حياة واحدة فى مدى عمر الإنسان الواحد ، لأنها تزيد هذه الحياة من ناحية العمق وإن كانت لا تطيلها بمقادير الحساب [1] .

فالفكرة لدى الشخص واحدة وكذلك شعوره وخياله ولكنها إذا تلاقت مع فكرة غيره أو شعوره أو خياله فتصبح الفكرة بهذا التلاقى مئات من الفكر فى القوة والعمق والامتداد ، لأن الفكرة الواحدة جدول منفصل . أما الأفكار المتلاقية فهى المحيط الذى تتجمع فيه الجداول جميعاً ، والفرق بينها وبين الفكرة المنفصلة كالفرق بين الأفق الواسع والتيار الجارف وبين الشط الضيق والموج المحصور[2] ، ومن ثم فإنه بزاد الفكر والشعور والخيال يستطيع أن يجمع الحيوات فى عمر واحد ، ويستطيع أن يضاعف فكره وشعوره وخياله كما يتضاعف الشعور بالحب المتبادل .

وليس أدل على حبه الحياة وتعميقه لحياته التى يحياها من تساؤله عن الموضوعات التى يقرؤها إذ ردها إلى منبع واحد ، وذلك حين يقول : « وقد تختلف موضوعات القراءة ظاهراً أو على حسب العناوين المصطلح عليها ، ولكنك إذا رددتها إلى هذا الأصل كان أبعد الموضوعات كأقرب الموضوعات من وراء العناوين . أين غرائز الحشرات مثلا من فلسفة الأديان ؟ وأين فلسفة الأديان من قصيدة غزل أو قصيدة هجاء ؟ وأين هذه القصيدة أو تلك من تاريخ نهضة أو تاريخ ثورة ؟ وأين ترجمة فرد من تاريخ أمة ؟ .

ظاهر الأمر أنها موضوعات تفترق فيما بينها افتراق الشرق عن الغرب والشمال عن الجنوب وحقيقة الأمر أنها كلها مادة واحدة وكلها جداول تنبثق من ينبوع واحد وتعود إليه . وغرائز الحشرات بحث فى أوائل الحياة ، وفلسفة الأديان بحث فى الحياة الخالدة الأبدية ، وقصيدة الغزل أو قصيدة الهجاء

---

(١) ، (٢) مجلة الهلال : مارس ١٩٤٨ .

قبسان من حياة الإنسان فى حالى الحب والنقمة ، ونهضة الأمم أو ثورتها هما جيشان الحياة فى نفوس الملايين ، وسيرة الفرد العظيم معرض لحياة إنسان ممتاز عن سائر الناس ، وكلها أمواج تتلاقى فى بحر واحد وتخرج بنا من الجداول إلى المحيط الكبير[1] » .

وينفى العقاد معرفته — إبان نشأة القراءة عنده — للصلة بين مختلف هذه الموضوعات ، ولكنه كان يقرأ على كل حال إلى أن نظر فى موضوعات ما يقرأ فلم يجد بينها غير تلك الصلة الجامعة ، وهى التى تتقارب بها القراءة عن فراشة والقراءة عن المعرى وشيكسبير[2] .

* * *

هذه هى صورة العقاد كما بدت لنا من خلال مصاحبتنا الطويلة له ، ودراستنا لآثاره وعلاقاته بأوليائه وأعدائه .

وهذه الصورة يختلف فيها كثير من الناس فيحملها كل واحد منهم على المحمل الذى تمليه عليه شتى المدارك والأمزجة تحت تأثير الحالات النفسية الطارئة ، فتأخذ الصورة ألواناً بحسبها ، وتتسمى الظاهرة عدة أسماء بعدادها ، بل إن كثيراً منهم لينسب إليهم ما حصل ومالم يحصل وما يحسن لديهم ومالا يحسن ، كعادتهم فى فهم الشخصيات المركبة الحية التى تزدحم فيها كل نوازع الحياة وتتربع على عرش الشهرة ، ومغالاتهم فى أحكامهم على تلك الشخصيات وتناقض أحكامهم على أصحابها فى معظم الأحايين . .

عقيدته :

والعقيدة الدينية التى يدين بها العقاد لا ترتكز على الحواس والعقل فحسب ، لأنهما لا يكفيان فى الوصول إلى الحقيقة الكونية الكبرى . وذلك لأن الحواس تدرك ولا تعرف ، والعقل يبرهن ولا يعرف ، والحقيقة الكونية أكبر من أن تدرك بالحواس وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل ، ولكن السبيل

---

(١) ، (٢) راجع مجلة الهلال : مارس ١٩٤٨ .

إلى معرفتها هو الوعى الكونى Cosmic Consctrusness وهو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة فى أذواقهم ومواجيدهم ...

والوعى الكونى هو الذى يجعلنا نحيا هذه الحقيقة الكونية ونعيش معها وننفذ إلى أعماقها ، لأن الموجودات — كما يقول العقاد — غير محصورة فى المحسوسات ، ومن الواجب أن نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول ، لأن إنكارها جهل لا يقوم عليه دليل ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل[1] .

ويوضح العقاد هذه الحقيقة فيذهب إلى أن أحق الناس بعرفان هذا لأولئك الذين نظروا إلى الكون بعين الباطن . . وقالوا فى ذلك مالم ينقضه علم ولن ينقضه ما دام للإنسان لباب وراء الحواس والعقول[2] »

ومعنى هذا أن معرفة الذات الإلهية بوساطة النظر العقلى والدليل المنطقى لدى العقاد لا ترقى إلى مرتبة اليقين ، لأنه يعتقد أن الأذواق الصوفية الصادرة عن البصيرة والإلهام هى وحدها التى تستطيع إدراك حقيقة الذات الإلهية إدراكاً مباشراً ، كما تستطيع مشاهدة كل ما يصدر عنها فى الكون من آيات الحق والخير والجمال .

أما الموضوع الذى أخذ من تفكير العقاد كل مأخذ فهو العقيدة ، لأنه لابد للباحث أن يبدأ منه ويعود إليه دائماً ...

وفى اعتقادنا أن معرفة العقاد بالله يستخدم فيها مشاعره المباشرة فى بساطتها ونضارتها الكامنة فى طوية نفسه ووجدانه ، وذلك بالإضافة إلى إعنات فكره إعناتاً وكد ذهنه كداً واستخدام حواسه حتى مداها ، ولكننا لا نغلو إذا قلنا : إن العقاد ليصرح فى جلاء ووضوح بأنه قد تعرض له فيما بينه وبين نفسه حقيقة يستطيع أن يدركها إدراكاً مباشراً وأن يثبتها إثباتاً يقينياً وأن يستكنه سرها لأول وهلة تعرض له فيها هذه الحقيقة من غير أن يكون فى

---

(١) العقاد : الله ص ٣٥ الطبعة الاولى .

(٢) العقاد : التصوف عند الدوس هكسلى : مجلة الكتاب م ٢ ص ١١٣ سنة ١٩٤٦ .

ذلك كله معتمداً على الحواس أو مستنداً إلى العقل ، بل كل ما هنالك هو شعور روحى بهذه الحقيقة وإشراق باطنى يشع فى جوانب القلب إشعاعاً يكشف عن هذه الحقيقة[1] .

وفى مجال التطبيق لهذه الحالة يحدثنا العقاد عما حدث له فى موقفه بين يدى الرسول فى المسجد النبوى فى أثناء زيارته للحجاز ، عدا ما يعرض له فى معظم الأحايين من هبة التلباثى Telepathy كما يسميها النفسانيون المحدثون أو على حد ترجمة العقاد الشعور البعيد[2] ، وهى حالة نفسية يمتاز بها العباقرة عن العاديين من الناس فيدرك الواحد منهم ما يفكر فيه الآخرون من غير أن يكون هناك كلام أو إشارة ولو كان البعد بينهما شاسعاً ،وهى مزية إنسانية نادرة .

ولا ننكر فى هذا المقام معرفة العقاد لله بوساطة شعوره الروحى وإشراقه الباطنى لأنها تتفق وطبيعة العقاد الشاعر الذى يعى الكون بشعوره قبل أن يدركه بحواسه وعقله ، ثم يتمثل هذا الكون وينقله من العالم المادى الفيزيقى إلى عالم الصور والمثال . .

وبعد الحديث عن منهجه فى المعرفة يحسن أن نعرف موضوع المعرفة لديه ، وخلاصة ما يقال فيه أنه موضوع واسع بقدر ما هو عميق ينطلق من عقاله ليقبل على كل مجهول وينهل من كل مورد ، فيتناول البحث الاهتمام بما وراء الطبيعة أياً كان مظهرها حتى البحث فى مذهب « دارون » والنظر فيما وراء الغيب أو فى أرجاء الأرض أو فى أعماق الإنسان . . وهذه نزعة تصوفية — كما يقول العقاد — لأن المتصوف لابد أن يعرف مختلف نواحى الفكر ، ثم يترقى بعدها . . فالغزالى مثلا لم يترك شيئاً من الأفكار التى ذكرها العلماء فى عصره أو قبله وبعد ذلك تدرج إلى درجة أعلى من التصوف[3] .

---

(١) من حديث خاص مع العقاد صيف عام ١٩٦٠ ، وراجع كذلك جلال العشرى : العقاد الفيلسوف : العقاد دراسة وتحية — ص ٨٩ .

(٢) العقاد : العبقريات ص ٤٨٥ ط ١٩٥٧ .

(٣) العقاد فى ندوته ، وراجع كذلك جلال العشرى : العقاد الفيلسوف : العقاد دراسة وتحية ص ٩٠ .

والعقيدة عند العقاد تتمثل فى الذات الإلهية التى يرى أن تصورها ليس عادة إنسانية تعودها الإنسان بغير تفكير — كما يرى بعض النفسانيين — لأنه تعود أن يخلع صورته على الأشياء ويحسبها ظلالا له تحكيه فى ملامحه وخوافيه ، ولكنها نهاية ما يدركه العقل واعياً صاحياً مع التفكير ومتابعة التفكير إلى مداه[1]

وفى موضع آخر نراه يتحدث عن علاقة العقل بمعرفة الله فيقول : «فإن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الإيمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الإيمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ماوراءها لأنه وراء تلك الحدود[2] » . ووسيلة العقاد فى معرفة الله هى الوعى الكامل وهو تيقظ ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعيها من الخارج لأنه ليس بداخلها . .

على أن العقاد ينفى استلزام كلمة الذات الإلهية فى التشخيص فى الحقيقة لا فى المجاز ولا تقتضى نزاهتها عن التشخيص أنها معنى بغير كيان مستقل عن الوعى والصفات الواعية ، لأنها تدل على الجوهر الذى تضاف إليه الأوصاف وتدل على الكائن الذى يملك صفاته فهو « ذو » تلك الصفات[3] .

ومعنى هذا أن العقاد لا ينظر إلى مشكلة الله على أنها مشكلة وجود وإنما ينظر إليها على أنها مشكلة صفات . .

ويذهب العقاد إلى أن تقييد « الذات » الإلهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا أو المعهودة لدينا إنما هو من قبيل الوهم والضلال ، لأنه لا أساس للقول بأن « الله » لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط ، ولا أساس للقول بأنه لا يعلم الجزئيات ، لأنه يعلم أشرف المعقولات وهو ذات الله ، فمثل هذه الأقوال لا أساس لها من الصدق ولا من الصواب فى الذهن أو الخيال ولم يفعل أصحابها شيئاً أكثر من أنهم زادوا اللغة كلمة ولم يزيدوا العقل تفسيراً ولا الفلسفة مذهباً ولا الدين عقيدة ، وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصدق عقيدة

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : الله صفحات ٥٦ ، ٦٠ ، ٣٦٦ .

وكفى ، بل كان كذلك أصدق فلسفة حين علمنا أن الله جل وعلا ليس كمثله شيء . . فكل ما نعلمه أنه — جل وعلا — كمال مطلق ، وأن العقل المحدود لا يحيط بالكمال المطلق الذى ليس له حدود ، وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يد يد[1] » .

ويسوق العقاد الحديث عن صفات الله إلى الحديث فى إمكان الإيمان ، لأنه ما دامت الذات كمالا مطلقاً والعقل أمراً محدوداً ، فلابد من السؤال عن العلاقة بين العقل والإيمان ؛ إذ كيف يكون إيمان والعقل الإنسانى قاصرًا عن إدراك الذات الإلهية ، وكيف تكون صلته بين الكمال المطلق والإنسان[2] » .

ومن ثم فليس من المعقول — فى رأى العقاد — أن يكون سبب الإيمان هو بعينه السبب المبطل للإيمان ، وليس من المعقول كذلك أن يستحيل الإيمان مع وجود الإله الذى يتصف بأكمل الصفات ، ولكن المعقول هو أن الصلة بين الخالق وخلقه لا تتوقف على العقل وحده ما دام الإنسان كله ومادام العقل وحده ليس هو قوام وجود الإنسان .

وفى هذا الصدد يقول العقاد : « فإن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الإيمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الإيمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ، ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود[3] » .

ويمضى العقاد مع العقل إلى غاية مداه ، فيرى أنه قاصر عن معرفة الله ، ومن هنا فإنه قد لجأ إلى المعرفة الصوفية فتمكن « بالوعى الدينى » الذى هو ضرورة لا محيص عنها وواقع ملازم للإنسان من أن يجد لله فى مجال العقيدة مكاناً مستقلا بنفسه قائماً بذاته .

---

(١) العقاد : الله : ص ٢٩٥ ، والعقاد الفيلسوف لجلال العشرى فى « العقاد دراسة وتحية » ص ٩٣ .

(٢) راجع : « العقاد الفيلسوف » لجلال العشرى فى « العقاد دراسة وتحية » ص ٩٤ .

(٣) العقاد : الله الله ص ٢٩٣ .

ويبقى بعد ذلك أن « الوعى » أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الإنسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعى الكونى المركب فى طبيعة الإنسان هو مصدر الإيمان بوجوده الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود[1] .

على أن العقاد يبين الهدف من إيمانه ويوضح منهجه فى الإيمان فيذهب إلى أن إيمانه فى العقيدة والأخلاق والمعاملة والأدب يوزن بميزان واحد هو ميزان المثل الأعلى أو طلب الكمال . وإيمانه بالله جاء عن طريق الوراثة والشعور وبعد التفكير الطويل .

فالوراثة تتمثل فى أنه نشأ بين أبوين شديدين فى الدين لا يتركان فريضة من الفرائض اليومية ، ومن هنا فللوراثة شأن فيما عنده من سليقة الاعتقاد .

أما الإيمان بالشعور ، فذاك لأن مزاج التدين ومزاج الأدب والفن يلتقيان فى الحس والتصور والشعور بالغيب ، وربما كان « وعى الحياة » شعبة من « وعى الكون » أو من « الوعى الكونى » الذى يتعلق به كل شعور بعظمة العالم وعظمة خالق العالم والوعى الحيوى مصدر النفس والوعى الكونى مصدر الدين [2] .

أما الإيمان بالله بعد التفكير الطويل فخلاصته أن تفسير الخليقة بمشيئة الخالق العالم المريد أوضح من كل تفسير يقول به الماديون .

ثم يعقب العقاد على ما طرأ له فى مجال العقيدة من حيرة وشكوك انتهت بانتهاء بواعثها ، ومن هنا فإنه يعلن أنه ما من مذهب اطلع عليه من مذاهب الماديين إلا وهو يوقع العقل فى تناقض لا ينتهى إلى توفيق أو يلجئه إلى زعم لا يقوم عليه دليل ، وقد يهون معه تصديق أسخف الخرافات والأساطير فضلا عن تصديق العقائد الدينية وتصديق الرسل والدعاة [3] .

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٠ ، وراجع كذلك العقاد دراسة ونحية ـ ص ٩٥ .

(٢) الهلال يناير سنة ١٩٤٧ .

(٣) المصور ٥ يوليه سنة ١٩٦٣ .

ويناقش العقاد دعاوى الماديين قائلا : « فالقول بالتطور فى عالم لا أول له خرافة تعرض عنها العقول ، لأن ابتداء التطور يحتاج إلى شيء جديد فى العالم القديم ، وحدوث التطور بغير ابتداء تناقض لا يسوغ فى اللسان فضلا عن الفكر أو الخيال .

والقول بالارتقاء الدائم من طريق المصادفة زعم يهون معه التصديق بالغيلان والسعالى وخوارق العادات فى تركيب الأجسام والأحياء .

والقول بأن المادة تخلق العقل كالقول بأن الحجر يخلق البيت ، وأن البيت يخلق الساكن فيه ، وأيسر من ذلك عقلا بل ألزم من ذلك عقلا ، أن يقال : إن العقل والمادة موجودان ، وإن أحراهما أن يسبق الآخر ويخلقه ، هو العقل ، لأن المادة لا توجد ما هو أفضل منها ، وفاقد الشيء لا يعطيه . .

فأنا أومن بالله وراثة وأومن بالله شعوراً وأومن بالله بعد تفكير طويل[1]»

وفى اعتقادنا أن إيمان العقاد بالله يتمثل فى أن الله كمال محض ، ومن هنا فإنه ينزهه عن اشتهاء العقاب الذى ينزله بعبيده فى الحياة الآخرة — كما صورته الكتب الدينية — لأنه يكفيهم ما حدث لهم فى الدنيا من آلام وأسقام .

على أنه يرى أن الحياة الآخرة نفسها لا يستطيع خيال الإنسان أن يحيط بوصفها ، أولن يصل فى شأنها إلى وصف يستقر عليه فهو لا يرضى أن تكون الحياة الآخرة كهذه الحياة لأنه يطمح أبداً إلى كمال بعد نقص وغبطة بعد ألم ، وهو لا يرضى أن تكون الحياة الأخرى مبدلة مستحيلة ، لأنه متى تغير شعوره وتبدلت مداركه ومقاييس نظره أصبح مخلوقاً آخر وأصبح النعيم الذى يرجوه كأنها هو نعيم مكتوب لإنسان سواه فهو يحب أن يغير حياته ولا يحب أن يغيرها فى وقت واحد ، والخروج من هذه الحيرة لن يكون إلا على حالة فوق ما يعقل وفوق ما يتخيل ، ويعبر عن ذلك بقوله شعراً [2] :

---

(١) الهلال يناير سنة ١٩٤٧ ، وراجع كذلك المصور ٥ يوليه سنة ١٩٦٣ .

(٢) العقاد : وحى الأربعين ص ١٧ وما بعدها .

أيهـا السائل ما بعـد الْمَمَات ... يمم الصحراء وانظر فقرهـا
ما وراء القبر فى قول الثقـات ... حالة تحمـد يوماً سـرها
لست بالراضى حيـاة كالحياة ... لا ، ولا ترضى حيـاة غيرهـا

كما أن العقاد لا يقف بمقتضيات العقيدة عندما تحدث به الفقهاء من الواجبات التى تترتب على الإيمان وتعتبر أثراً له ، لأنه يرى أن مقتضيات العقيدة أوسع وأعمق من أن تقف عند هذه الأشياء ، وبمقدار ما يحققه الإنسان من خير للإنسانية يوزن إيمانه ، ونشدان العقاد للمثل الأعلى فى الأدب والفن والفكر والدين والعلم إنما هو إيمان أعمق من إيمان من وقفوا عنـد الصلوات لا يبرحونها . .

وبانتهاء الحديث عن عقيدة العقاد نرانا قد انتهينا من الباب الأول فى هذا الكتاب ، وفى الوقت نفسه نرانا نقف وجهاً لوجه أمام الباب الثانى الذى يتضمن اتجاهات التجديد فى النقد عند العقاد ، لنتحدث أولا عن الأسس الجمالية فى تلك الاتجاهات . .

الباب الثانى

اتجاهات التجديد فى النقد عند العقاد

الفصل الأول

الأسس الجمالية

نتحدث فى هذا الفصل عن الأسس الجمالية فى نقد العقاد ، وهى تتمثل فى الجمال والذوق والعاطفة . ثم نتحدث بعد ذلك عن مناهجه فى الدراسات الأدبية ، باعتبارها متممة للأسس الجمالية فى النقد لدى العقاد ؛ لأن مناهجه فى دراساته الأدبية تقوم على نظرياته النقدية .

١ : ـ ما الجمال :

وعلى الرغم من أن الجمال مبحث جديد طرأ على دراساتنا النقـدية فى العصر الحديث وهو وثيق الصلة بالفلسفة وعلم النفس والاجتماع ، فإن العقاد قد تحدث عن الجمال فى نقده مستعيناً على ذلك بثقافته الواسعة وعبقريته الخلاقة اللتين أغنى بهما النقد الأدبى الحديث فى اللغة العربية وآدابها ، والجمال فى تصـور العقاد هو كل ما يملى للنفس فى الشعور بالحرية الموروثة وكل مايجنبها الشعور بالفوضى ، أو الشعور بالامتناع والتقييد[١] .

والدارس لما كتبه العقاد فى هذا الصدد يرى أن الحرية فى تصوره ليس لها مفهوم واحد ، فهناك الحرية بالمعنى العام وتتمثل فى التغلب على العوائق التى تصدها أو تختار بينها إذا هى لم تقدر على مغالبتها ؟ ؟ وذلك لأنه لا تتأتى لنا حريتنا فى فضاء مطلق لا عائق فيه ولا قوة نزن بها قدرتها ونعرف لها قيمتها[٢] . .

---

(١) العقاد : هذه الشجرة ـ ص ٣٤ ـ ط أولى القاهرة ١٩٤٥ .

(٢) العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ـ ص ٦٣ ط أولى القاهرة .

وإذن فالحرية على هذا المعنى معاناة ، لأن المقياس الذى وضعه العقاد لها يشير إلى ذلك ؛ إذ أنه ينبئنا أننا « إذا أردنا أن نمتحن (حرية) المسابق فى العَدْو أقمنا له الحواجز وحددنا له المسافة والوقت وقيدناه « بحريات» المسابقين الآخرين فألزمناه أن يبين سرعته بالنسبة إلى السرعة التى تناظره ، وعرفنا مقدار حريته بمقدار القيود التى نهض بها والحدود التى تكلف مراعاتها[1] .

وفى مقام التمثيل يرى العقاد أن الحياة هكذا فيما تمنحه من السعة لأبنائها ، لأنها تقيس حريتهم بما تسلط عليهم من الضروريات والتكاليف ، وتخولهم إباحات الحقوق بحسب ما تحملهم من أوقار التكاليف والواجبات ، وتجلب لهم المسرات والأفراح بقدر ما تحيله عليهم من الشدائد والآلام[2] .

ومن هنا يرى أن الأصـــوب والأوضح أن يقال إن الجمال : « هو تغلّب الحرية على الضرورة وأن هذه الفكرة هى فكرة الجمال فى الحياة وفى الفنون كلها من موسيقى وشعر وتمثيل وتصوير ورقص ورياضة[3] .

والذى يفهم مما سبق أن الحياة تعوق حرية أبنائها وتبلوها وتوحى بها ولكنها لا تتوحد معها ، ومن ثم يبدو الخلط واضحاً بين ظاهرتى الجمال ومايوحى من مقدرة الفنان فى خلقه عن طريق إدراكه ، وتبقى بعد ذلك ظاهرة الجمال وظاهرة الحرية منفصلتين .

على أن فهم الجمال على أنه « تغلّب الحرية على الضرورة » يعد ضرباً من المقدرة فحسب ولا يحدد حقيقة الجمال ؛ لأن هناك فرقاً بين الجمال والخير

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٦٣ ، ٦٤ .

الذى يرجع إلى النشاط ، والحق الذى يرجع للفكر ، والحرية تتصل بالإرادة ويمكن أن تطبق على غير الأحياء من باب التعميم .

وهناك الحرية بالمعنى الخاص المستلزم للوعى والراجع إلى الإرادة ، لأن الحرية فى تصوره حينئذ هى العنصر الذى لا يخلو منه إدراك الجمال أو خلق الجمال فى عالم الحياة أو فى عالم الفنون ، وأننـــا مهما نبحث عن مزية تتفاضل بها مرتبة الجمال فى الحياة لا نجد هناك إلا مزية واحدة هى « حرية الاختيار » التى يفضل بها الإنسان الكامل من دونه من المرجوحين فى صفات النفوس وسمات الأجسام ، ثم يفضل بها الناس عامة الأحياء ، ثم يفضل بها الأحياء طبقة النبات ، ثم يفضل بها النبات الأشياء الجامدة أو المادة الصماء[1] .

وهنا نتساءل كيف يسوغ القول بأن الحرية ميزة الجمال فى ذاته والحرية للمدرك للجمال لا للجمال فى ذاته بدليل وجود الجمال فى النبات مثلا ، إلا إذا أردنا بالجمال جمال الفعال الإنسانى ، وهنا تبقى مشكلة صلة « حرية الاختيار » وأنها ليست ملازمة للجمال على إطلاق الاختيار .

على أن العقاد يخلط بين الجمال بمعنى الحرية على هذا الفهم والتجمُّل وصلة الإرادة به حينما يذهب إلى أن التجمل الذى يتصف به ذوو السمت والظرف تجده يظهر حيثما ظهر فى هيئة واحدة تتمثل فى ألا يكون المرء مغلوباً على أمره فى حركة من حركاته أو كلمة من كلماته أو سجيَّة من سجاياه ، فيكون حزيناً موجعاً ولا يظهر الحزن والتوجع ، ويكون مريضاً مدنفاً ولايئن أو يتململ ، ويكون غاضباً مهتاجاً ولا يصخب أو يتفزز ، وإذا اضطر إلى التخفيف عن نفسه بحركة أو إشارة حاول أن يعطيها من هيئة الاختيار والتأنق ما يخفى الاضطرار والاندفاع فتلوح للناظر كأنها مقصودة مرسومة وتعبر عن نفس لا تضيق بأمرها ولا ترتخى قبضتها على زمام مشيئتها[2] .

ويتضح مما سبق أن مجرد التغلّب ليس كافياً لأن يخلق جمالا ، وقد

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣ .

(٢) العقاد : مراجعات ص ٦٦ .

يبدو هذا التغلب متكلفاً ، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن نسلم بأن الذى يستسلم لحزنه أو لألمه أو لمعاناته فى الحياة من غير مقاومة (قد تنافى الصدق) لا يمكن أن يسلم لمجرد فقدانه الإرادة أنه غير جميل أو أن عمله مذموم أو أن خلقه الفنى فى ذلك غير جميل .

ثم الحرية من حيث هى وسيلة فنية تتمثل فى التغلب على العوائق الفنية واستلزامها بذلك للقيود ، والحرية التى تمثل الجمال على هذا الفهم هى المقرونة بالأوزان والقوانين ، لأن الحرية بغير أوزان وبغير قوانين هى الفوضى بعينها أو هى ليست بحرية على الإطلاق ، لأن الحر هو صاحب الاختيار أو هو صاحب المشيئة أو صاحب الغاية ، وليس للفوضى غاية وليس للمرء فيها اختيار ولا مشيئة[1] .

ولا ينسى العقاد أن يضع لهذا النوع من الحرية مقياساً يتمثل فى أن يعمل الإنسان بين الأوزان والقوانين ، ذلك أن اللاعب الماهر صاحب مشيئة ، وصاحب قدرة إذا سار على الحبل الممدود واستطاع السير فى خفة وطلاقة ، والشاعر صاحب مشيئة وصاحب قدرة إذا عبر عن معناه فى الأوزان والألحان واستطاع مع ذلك أن يقول ما يريد ، لأن الأوزان والقوانين هنا هى معيار حرية الإنسان الذى يبين لنا ما عنده من قدرة وحرية فى الحركة[2] .

ومعنى هذا أن قيود الضرورة هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، كما أن القيود التى تثقل بها أعضاء البهلوان الماهر هى مسبار مهارته وقدرته على الوثب واللعب ، أما الوسيلة التى نفهم بها هذه الحقيقة النفسية فهى الفن الجميل أو الملكة التى يدرك بها الفن الجميل[3] .

وفى مقام التمثيل يضرب مثلا ببيت الشعر ، لأنه مثل حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرّية الجمال ، فهى قيود شتى من

---

(١) العقاد : هذه الشجرة ص ٢٣ .

(٢) ، (٣) العقاد : هذه الشجرة ـ ٢٤ ، ومطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .

وزن وقافية واطّراد وانسجام ؛ غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لاحدّ لها حين يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل[1] .

ويرى العقاد أن هذا هو الفرق بين القيود الذميمة والأوزان المستحبة : القيود تقضى على الحرية والأوزان تبرزها فى صورتها التى تعزز المشيئة والاختيار ، وهذا أيضاً هو الفرق بين الحرية والفوضى ، لأن الفوضى حركة لا غاية لها ولا مشيئة ومن ثم لا حرية لها ولا معنى[2] .

وفى تصوّرنا أن العقاد يلتقى فيما سبق مع بودلير إذ ذهب بودلير إلى أن القبح نشاز فى السيمفونية العالمية ، وبهذا يتوحد الجمال فى الفن وجمال الحياة حتى لو عبر الفن عن قبح لأنه يصور هذا النشاز على أنه نشاز ويعتقد بودلير أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه - فى جمال استقامته - عروض الشعر[3] .

وفى ضوء ما سبق يذهب العقاد إلى أن المرأة الجميلة ليست بشىء واحد يقاس بمقياس واحد فى كل ما تبديه وكل ما تحتويه ؛ لأنها جميلة مجتمعة من الأشكال والألوان والحركات والمعانى يقاس كل منها بمقياس الجمال الذى يتمثل فى الحرية الموزونة[4] .

ومن هنا يرى العقاد أن الحرية تستدعى الوزن والقانون لتظهر فيها المشيئة والغاية ، وهما قوام الاختيار الذى لا تكون الحرية بغيره ، وليتضح

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٠٩ .

(٢) العقاد : هذه الشجرة - ص ٣٤ .

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٤ ط ثالثة القاهرة فى ١٩٦٣ .

(٤) العقاد : هذه الشجرة - ص ٥٣ .

الفرق بينهما وبين الفوضى وهى أقرب إلى العدم منها إلى الوجود[1] .

ثم يؤكد العقاد المعنى السابق للحرية حينما يذهب إلى تقييده للحرية بأنها الموزونة ليبين القدرة التى هى معيار الحرية ومعراج الارتقاء فيها « فالقائل الذى يعبر عن شعوره فى النظم الموزون أقدر على القول وأبين عناصرية للتصرف فيه ممن يقول هذا القول بعينه فى الكلام المنثور[2] .

والذى يفهم مما سبق أن العقاد يقصد الحرية الفنية التى يجب أن تكون مقيدة ، فقيودها هى التى تكون مظهر الجمال ، ولا صلة بين الحرية من حيث هى والجمال من حيث هو خلق فنى إلا بمعنى المقدرة .

وعلى مقتضى هذا الفهم يرى العقاد أن كل شىء جميل فى المرأة ، فأجمل الوظائف هى الوظيفة التى تجرى إلى غايتها فى جسم لا فضول ولا نقص فيه ، وأجمل الحركات والألوان أو الأشكال أو الحركات تجمل وترتقى إلى عالم المعانى كلما أطلقت فى النفس شعور الحرية بين الأوزان ، أى كلما ابتعدت بنا من شعور الفوضى وشعور التقييد[3] .

ومن هنا يرى العقاد أنه إذا اتفق للمرأة لون جميل وشكل جميل وحركة جميلة فتلك غاية الغايات التى قلما تدرك فى العالم المحسوس ، وقد يتفرع اللون على ألوان والشكل على أشكال والحركة على حركات فلا ينبغى أن نرجع بها جميعاً إلى مقياس واحد ، لأن المرأة فى اللغة مخلوق واحد يعرف بهذه اللفظة الواحدة[4] .

وينبه العقاد إلى أننا إذا أحضرنا هذا فى أخلادنا فقد حسبنا للتناقض حسابه فى بعض الأحكام على جمال النساء « فقد تكون المرأة على جملتها موصوفة بالجمال وفيها جانب يخالف معنى الحرية والاتزان ، فإنما الحكم الصحيح على جمالها أن يقاس هذا الجانب بمقياسه ولو خالف فى الحرية والاتزان ما عداه »[5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : هذه الشجرة ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٤) ، (٥) المرجع السابق ص ٥٤ ، ٥٥ .

كما أن هناك الحرية التى تتمثل فى أنها غاية الغايات ،وهذا المعنى يبين لنا من ذهاب العقاد إلى أنه قد يخطر لنا أن نسأل من يطلب القوة ، لماذا أنت تطلبها ، وما غايتك منها ؟ ولكنك لا تسأل من يطلب الحرية هذا السؤال ، لأن كراهية الموانع غريزة مركبة فى جميع النفوس إن لم نقل فى جميع الأشياء (١) .

ومعنى هذا أن العقاد يستخدم الحرية على أنها الغائية دون غاية وهو فى هذا يلتقى مع « كانت» مع اختلاف يسير بينهما إذ يعد الحرية بمعنى الجمال .

وعلى أية حال فإن العقاد يستخدم الحرية كذلك بمعنى الانطلاق ، لأن الجمال فى الجسد الإنسانى يصفه تارة بأنه « الحرية » (٢) وتارة أخرى يعبر عن هذا المعنى بالذات بقوله : « إنه هو الجسم الحر الطليق (٣) » وسواء علينا أنظرنا إلى الجسم فى جملته أم إلى كل عضو من الأعضاء على حدته ، فإننا لا نرى له صفة جمال إلا وفى طيها صفة حرية وطلاقة ، فالجسم يعاب إذا عطلت إحدى وظائفه والعضو يعاب إذا زاد أو نقص عن حد حريته (٤) .

فالحرية هنا بمعنى الانطلاق ولو كان غير واع ، وهذا لا يزيد على معنى قوله الحركة من غير عوائق وهو معنى مجازى للحرية .

وفى مقام التمثيل يرى العقاد أن الراقصة وهى تتمايل كما تريد على أطراف أصابعها ترتفع بالجسم إلى عالم المعانى التى تسخر المادة لحركاتها ولا تخفل بقانون الجذب الذى يتسلط على الأجساد الأرضية من الأحياء وغـــير الأحياء (٥) .

و معنى هذا أنها تطوّع الجسد للحركة الحرة ، وهى حرة لأنها موزونة تدل على المشيئة ولو لم تكن موزونة لما كانت لها غاية ولا مشيئة ولا كانت

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٦٧ ، ٦٨ .
(٢) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٥٠ .
(٣) ، (٤) العقاد : مراجعات ص ٦٤ ، ٦٥ ، وكذلك مطالعات ـ ص ٢٥١ .
(٥) العقاد : هذه الشجرة ـ ص ٥٠ .

لها حرية ولا جمال ، وإنما تكون هى « الفوضى » بغير وزن ولا اختيار ولا جمال (١) .

وهذه الحركة الجميلة من ذلك الجسم الجميل تطلق الناظر إليها من عالم الأجساد إلى عالم المعانى والأفكار ، وعلى نقيض ذلك حركة الجسم الذى يستهوى اللذه فينتى المعانى والأفكار ويقيّدها بالحس والمادة والأبدان (٢) .

وعلى هذا المستوى من الفهم يذهب العقاد إلى أن الراقصة فى هذه الحالة مثل الشاعر الذى يخطر له المعنى فيلتمس له قالباً من الدمى الحسان يفرغه عليه ، وكالخاطر الذى ينطلق من عالم الأثقـــال والضرورات إلى عالم لا ثقل فيه ولا ضرورة (٣) .

وفحوى هذا أن الراقصة جميلة لأنها موزونة ومتسقة وفيها حيوية ولكنها ليست حرة بهذا الوزن إلا على معنى الانطلاق ، فهى ليست جميلة لأنها حرة وقد تكون جميلة وحرّة ، ولكن تلازم الأمرين غير مسلم به ؛ بل إن الحرية هنا فيها خضوع وتقييد للحرية .

والذى يفهم من الحرية بمعنى الانطلاق لدى العقاد أنها قائمة على الحركة لأن العقاد يرى أنه من ما حسناء إلا وهى تعلم بفطرتها أن الجسم الجميل هو الجسم الحر ، ومن ثم فإنها لا تعدل بالرشاقة صفة من صفات الملاحة ، وليست الرشاقة إلا خفة الحركة وليست خفة الحركة إلا الدليل على أن وظائف الحياة حرة فى جسدها ، تخطو وتلتفت وتشير وتختال بلا كلفة ولا معاناة وتزن نفسها فى أعضائها بميزان لا خلل فيه ولا نقص يعتريه(٤) .

وفى تصوّرنا أن المسألة أصعب من هذا ، لأن الجمال ليس مجرد الحركة ولكن الحركة من عناصره ، وهى تلقائية عضوية فإلصاقها بالحريّة خاطر شعرى .

على أن العقاد يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يرى أنه ليس من باب

---

(١) العقاد : هذه الشجرة ـ ص ٥٠ ، ٥١ .

(٢) ، (٣) العقاد : هذه الشجرة ـ ص ٥١ .

(٤) العقاد : مطالعات ص ٢٥٢ .

السهو ولا المصادفة ان تكون الأمم المستعبدة ضعيفة الميل إلى الرشاقة ، وتؤثر الأجسام الغليظة المترهّلة على الأجسام الممشوقة المستوية [1] .

وفى مقام التعليل لهذا الإيثار يرى أن الحياة فى الأمم المستعبدة مرهقة والحرية فيها ضيّقة ، ومن هنا كانت أميل إلى البطء والتراخى إذ كانت حياتها بطيئة متراخية ، وهى أهون من أن تهتم بالرشاقة إذ كانت لا تحب الحرية ولا تحس فى نفوسها الحاجة إليها[2] .

ويتساءل العقاد قائلا : هل معنى ذلك أن الجمال هو أداء وظائف الأعضاء ؟ . ولكنه لا يلبث أن يجيب بأن الجمال ليس هو أداء وظائف الأعضاء ولكن وظائف الأعضاء فى الجسم الحىّ كالوزن فى القصيدة وكالحبل تحت قدمى اللاعب وكالألحان فى الغناء ، فهى التى تقيم لنا الفارق بين الحرية والفوضى وهى المعيار الذى نعرف به حرية الحيـــاة فى الانتقاء والتوفيق بينها وبين ما تبغيه » [3] .

وإذن فالحياة — بوظائف الأعضاء — حركة لها حرية ولها وزن ولها جمال كلما طابقت فى حركتها معنى الحرية الموزونة . .

وعلى الرغم من ذهاب العقاد إلى ذلك فإننا لا نتفق معه على هذا الرأى لأن الوزن فى القصيدة تناسب ، وتناسب حركى جمالى — وهو جمال لا شك فيه ولكن ليس له صلة بالحرية — ، والحبل تحت قدمى اللاعب مهارة وتغلّب على صعوبة بمهارة تقيد الحرية .

ولا ينسى العقاد أن يتحدث عن العلاقة بين شعور الجمال ووظائف الأعضاء ، لأن الرجوع إلى وظائف الأعضاء لازم لقياس حرية الحياة فى أداء تلك الوظائف على وجه لانقصان فيه ولا زيادة ، ومثلها فى هذا — كما سبق — هومثل الأوزان والبحور التى تقاس بها حرّية الشاعر فى التعبير وقدرته على التصرّف بالمعانى والألفاظ ، أو هو مثل كل وزن وكل نظام

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات ص ٢٥٢ .

(٣) العقاد : هذه الشجرة ص ٣٦ .

مطرد فى فن من الفنون الجميلة ليس مكانه أنه قيد عائق معطل للحرية ، بل مكانه أنه مقياس الحرية الذى يميز بينها وبين الفوضى المطلقة بغير وزن أو نظام وإلى غير غاية أو استقامة[1] .

ويتضح مما سبق أن العقاد ينظر لوظائف الأعضاء على أنها مقياس الحرية والجمال فى جسم الإنسان[2] .

وفى ضوء هذا الفهم يتحدث عن جمال المرأة أو كيف ينبغى أن يكون ، فيرى أن جسمها جسم تابع وليس بالجسم المستقل الذى لا ينظر فى تكوينه إلى غيره . ذلك أن جسم الرجل الجميل جميل التكوين لذاته لا لأنه منظور فيه إلى مخلوق آخر يتوقف عليه ، وهو الجمال فى صورة الاستقلال[3] .

أما جسم المرأة ففيه الثديان وفيه الرحم الذى يحمل الجنين وفيه تركيب الحوض الذى يختلف به قوام المرأة وقوام الرجل فى نماذج الجمال ، مع اختلافهما بالكتفين والصدر والتنفس تبعاً لذلك الاختلاف ، ومع اختلافهما تبعاً لذلك الاختلاف أيضاً بما تحت البشرة من طبقة دهنية لا شك فى أنها مفضلة فى جسم المرأة لحماية الجنين ، فهذه التبعية واجبة فى ملاحظة جمال المرأة والحكم عليه[4] .

ومن هنا يظهر عيب هذا الإدراك العام ، فجسم المرأة قبيح عنده لأنه غير مستقل بذاته ، أى أنه غير حر فى انطلاقاته ، لأن إدراك جماله يتوقف على الرجل ، فالرجل هو الحر لأنه مستقل بذاته .

والذى نفهمه فى هذا الصدد أن هذه مغالطة رفدها الخلط بين حرية الحركة مجازاً وحركة الوعى وهو تحقيق الذات على الرغم من العوائق مع ربطها كلها بالجمال ؛ فالجمال بوصفه ظاهرة يتميز عن الإرادة والإدراك اللذين تستلزمهما الحرية .

ويضيف العقاد إلى ما سبق فى حديثه عن علاقة الحركة بمفهوم الحرية بمعنى الانطلاق ، أن آية الجسم الجميل أن تنهض أعضاؤه حرّة سلسة ميسورة

---

(١) ، (٢) العقاد : هذه الشجرة ص ٤١ ، ٤٢ .

(٣) ، (٤) العقاد : هذه الشجرة ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ .

الحركة لا ترى فيها عضواً منها عالة على سائر الأعضاء ، يخيل إليك أن كل عضو فيه يحمل نفسه غير محمول على سواه[1] .

ومن هنا جمال الرأس الطامح والجيد المشرئب والصدر البارز والخصر المرهف المشوق والساق التي يبدو لك من خفتها وانطلاقها واستوائها أنها لا تحمل شيئاً من الأشياء ولا تنهض بعبء من الأعباء ، بل من هنا جمال الحيوان الأعجم ، وجمال المهر الكريم وقد اختال بذنبه : وضمر بدنه وأصبح في الجملة كالكلام المختصر المفيد والكلام المختصر البليغ لأنه يبلغ حيث شاء[2] .

على أن الحديث عن الحركة وعلاقتها بالحرية بمعنى الانطلاق يسوقنا إلى الحديث عما ذهب إليه بعض الدارسين من أن الجمال هو التناسب ، ذاهباً إلى أنه قول صحيح ولكنه يحتاج إلى قول آخر يتمه وينتقل به خطوة أخرى إلى طريق الصواب ، فالجمال يوجد مع التناسب كما يوجد في غير التناسب ، والجامع بين الجمالين هو حرية الحركة في كلتا الحالتين[3] .

وفي مجال التمثيل يرى أنه لا تناسب في كلب الصيد الأعجف المعقوف الهزيل ، ولكنه يعطينا الحركة الخفيفة الموزونة في تركيبه هذا فهو جميل[4] .

كما أنه لا تناسب في شكل الزرافة بالقياس إلى غيرها من الحيوان ، ولكنك إذا تصورتها كالحصان أو كالأسد تصورت عائقاً لها من تدبير أمرها وتناول طعامها من فوق رأسها ومن تحت قدميها ، وهذا العائق يناقض شعور الجمال .. فإذا زال لم يكن بينك وبين الشعور بجمال الزرافة عائق من المقابلة بين شكلها وأشكال غيرها من الحيوان[5] .

والذي يستفاد من هذه المادة ومما سبق من المواد أن الجمال في التناسب ثم في الحركة التي توحي بالحرية في الإدراك والخلق ، وأن تعريفه بمجرد التناسب يفقده قوته الحركية وحيويته (الدينامية) ، وهذه الدينامية هي ما يبدو من موازنته بين الجمال في الأحياء والمادة الصماء ثم في المادة الصماء ذات المظهر الحركي ، ولا صلة لهذا بالحرية من حيث هي .

---

(١) العقاد : هذه الشجرة ص ٥٠ .

(٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : هذه الشجرة ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٠ .

ويرى العقاد أن العضو قد يضخم فى الأحياء ويستدق فى الأحياء الأخرى وقد يطول فى بعض الأنواع ويقصر فى غيره ، ولكن الشأن الأول فى استحسانه على مختلف أشكاله ـ لحرية الوظيفة فيه لا للضخامة والدقة أو للطول والقصر أو للنسبة بينه وبين الجسم الذى تركب فيه ، فلا تعيب الغزال ولا العصفور دقة الساق ولكنها تعيب الإنسان إذا نمت فيه على الإعياء واختلال وظائف الأعضاء[1] .

وفى تصورنا أن العقاد يريد أن يجعل الحرية صفة عضوية فيزيولوجية على حسب التأدية الوظيفية ، وهذه نظرية تلقائية لا تتصل بالاختيار والمشيئة ، ويتوقف الجمال على الإدراك والوعى ، ثم هى إذن نسبية ، فمقارنة الغزالة مثلا بالمرأة تبين عن قبح الساقين ، وإن أدت الحرية الوظيفية .

ويرى العقاد كذلك أن كل وجه تنكر فيه وصفاً من الدمامة لا بد أن تحس بعد تأمُّله أن مانعاً يمنع وظائف الحياة فيه عن حرية الحركة ، فيزيد أو ينقص فى لمحة من ملامحه أو قسمة من قسماته ، بل قد يتم «تناسب الشكل» فى وجه قسيم صحيح ثم لا يعجبك ولا تنشط إليه روحك ، لأنك لا تحس فيه ما يدل على حركة الحياة فى نفس صاحبه ، وذلك ما يسمونه « بثقل الروح » ، وهو تعبير فى غاية الدقة والعمق لو أنعمت فيه لا ستوحيت منه معانى لا يوحيها الدرس الطويل والتمحيص الدقيق ، لأنه يدلك على حقيقة الاحساس بالجمال فى طبائع الناس وأنه شىء ينافى « الثقل » ويصاحب الخفّة والطلاقة[2] .

على أن الحركة فى تصوّره تدخل فى المادة الصمّاء وبها تتفاضل فى الجمال بحسب ما يبدو لها من حرية الحركة ومشابهة « الإرادة » فتروقنا النيران والرياح والأمواه وتطلق فى نفوسنا خوالج الحياة ، ونعاطيها شيئاً من العطف

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٦٤ .

(٢) العقاد : مراجعات ص ٦٤ ، ٦٥ .

لا نعاطيه لغير الأحياء ، وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد إلا بما تخيّله للناظر من حرية الإرادة وحرية الحياة[1] .

ويستخدم العقاد الحرية بمعنى أنها نقيض الفوضى ، كما أن الجمال نقيض الاضطراب والاختلاط ، وذلك لأن الحرية تستلزم الاختيار والمشيئة ، وليس للفوضى اختيار ولا مشيئة ولا غاية .

وهذا التباين بين الجمال والفوضى من طرف ، وبين الجمال والحجر من الطرف الآخر ، هو الذى يرجع بنا إلى التوحيد بين الجمال والحرية ، لأن الحرية كذلك تناقض الحجر وتناقض الفوضى[2] .

ومعنى هذا أن الحرية عنده قيد حين تكون واعية ، ولكن لا يتصور وجودها غير واعية فى المدرك . كما أن الجمال عنده هو نقيض الاضطراب والاختلاط ، وهو إذن لا يستلزم حرّية فى الجمال موضوع الإدراك . ومن هنا يتلاقى الجمال مع الحرية من ناحية أنه ليس اضطراباً ، كما أن الحرية ليست اضطراباً ، ولكن هذا لا يستلزم توحُّده معها أى توحُّد الحريّة والجمال ؛ إذ الحرية صفة وعى المدرك والجمال يظل موضوع الإدراك . وتنافى الجمال مع الحجْر على الحرية أمر يتعلق بالوعى ، ويظل الحجر أمراً خارجاً على الذات لها أن تنصرف تجاهه بما يرفع الحجْر الخارجى ، كما لا يمنع وجود ظاهرتى الجمال والحرية منفصلتين .

وبجانب هذه الاستخدامات للحرية عند العقاد نراه يستخدم الحرية فى مجال الفكر ويذهب فى استخدامه لها إلى أن الفكر الجميل هو الذى تصفه بأنه الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ولا تغلّه الخرافات ولا يصدّه عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والوناء[3] .

وفى اعتقادنا أن الفكر من حيث هو لا يوصف بالجمال . ولعل هذا فهم خاص للعقاد ، وهو خلط بين الجمال بمعناه الخاص والجمال بمعناه العام أى المحمود أو الممدوح الذى هو صفة خلقية أو ذهنية .

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٦٣ .

(٢) العقاد : هذه الشجرة ص ٣٢ .

(٣) العقاد : مطالعات ص ٢٥٣ .

وفى موضع آخر نراه كذلك يتحدث عن الحرية الفكرية ويذهب إلى أنها السبب فى اختلاف طريقة شاعر عن آخر؟ ولذا فإنه يظهر التفاوت فى الأساليب وينفرد عن غيره فى طريقة نظمه وكتابته ، وهذا التفاوت نفسه هو دليل الاستقلال ، والاستقلال دليل الطبع والحياة ، إذ لا يتفق التشابه والتماثل ، إلا فيما له قوالب وأنماط ، وأين القوالب والأنماط إلا فى صيغ الألفاظ وتراكيبها[1] .

ونتساءل عما يقصده العقـــاد بالحرية الفكرية ، هل هى الفكرية فى المضمون أم الفنية فى وسائل التصوير .

وعلى أية حال فإن كان المقصود بها الفنية فى وسائل التصوير فهى حينئذ تساوى المقدرة وتتصل بالموهبة لا بصفة الإلهام . غير أنه فى موضع آخر ينكص عن القول بالمقدرة ويقول بالإلهام ، وذلك ، حينما يذهب إلى «أن الشعر قد يخالف الحقيقة فى صورته ، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ولا تخالف روحه روحها ، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت فى النفس واحتواه الحس ، والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحى يوحى[2] .

وإلى هنا نرانا قد أتينا على مفاهيم الحرية لدى العقاد . ولكننا نتساءل عن أى نوع من الحرية الذى جعله مقياساً للفنون الجميلة حينما قال : « على أن للفنون الجميلة مقياساً من الحرية لا يضل فيه القياس ، فلك أن تقول مثلا إنها كلما ازداد نصيبها من الحرية سمت طبقتها فى الجمال والنفاسة ، وإنها كلما قل نصيبها منها ابتعدت عن طبقة الفن الجميل واقتربت من الصناعات النفعية والمشاغل الضرورية[3] »

أية حرية هذه التى يقصدها العقاد ؟

هل هى الحرية بالنسبة لقيود المجتمع فى المضمون ، أم بالنسبة لقيود الفن فى الخلق الفنى ؟

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٧٦ ، ٢٩٠ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ٥٥ .

كلاهما مرفوض طبعاً إذا أخذنا الحرية فى معنى الانطلاق من القيود كما مرّ ، أو غيبة هذه القيود ، وكذا إذا أخذنا الحرية بمعناها الإيجابى على أنها تحقيق الذات فى المجال الاجتماعى من خلال القيود ، فهذا التحقيق لا يبلغ مداه إلا على حساب هذه القيود ، أما إذا أخذنا الحرية هنا على أنها غاية أو على أنها هى الغاية من الفن فإن المعنى ينقلب رأساً على عقب ، لأن نشدان التحرّر فى هذه الحال نشدان لأمر غائب مطلوب ، أو بمعنى آخر غير موجود ولكنه منشود مستقبلا .

وواضح أن فى هذه الحالة لا يمكن أن يتوحّد مع الخلق الفنى ، بل إن الخلق الفنى نفسه فى هذه الحالة يجب أن يشفّ عن غيبته وعن معاناة هذه الغيبة .

على أن العقاد يخلص من كل ما تقدم إلى أن الحرية المنظومة أو الحرية التى تظهر بين قيود الضرورات هى سر الجمال فى الفنون كما أنها سر الجمال فى الحياة ؛ وأن أمنية الإنسان القصوى التى يتطلع إليها من الحياة والفنون هى الحرية لا القوة ولا الغنى ولا السعادة نفسها ؛ إذ هو يطلب القوة والغنى ليكون حراً ، وهو ينال السعادة بفضل الحرية ولا ينال الحرية بفضل السعادة(١)

ويتضح مما سبق أن الحرية والفن أمران متميزان ، لأن الحرية المنظومة فى الحياة لها قيمة خلقية واجتماعية ، وهنا نعود إلى الـ . . Value وأنواعها ، فهذه القيمة لا جمال فيها بالنسبة للمجتمع والخلق إلا بالتجوّز فى فهم الجمال — وحرية الفن فى نتاج الفن المنظوم دلالة المقدرة فى عملية الخلق أى تحقق ذات الفنان على الرغم من العوائق — ولكن مظهر الجمال ومعناه منفصلان عن المقدرة وعن الحرية ، وما أشبه ادّعاء توحّد الحرية والجمال بادّعاء توحّد القوة أو النظر أو السمع مثلا ، فهى وسائل أولى لتحقيق نتاج الجمال ، ثم هى وسائل مشتركة بين الخلق الفنى وغير الفنى ، ومن هنا فهى لا تشرح شيئاً لأنها تشرح كل شىء .

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٦٧ .

وبعد ذلك نستطيع أن نُلِمَّ بصفات الجمال كما يراها العقاد، وتتمثل فى أن الجمال ليس بصفة واحدة محدودة ولكنه صفات كثيرة متنوعة تتراءى لنا فى الأشكال والألوان والأصوات والمعانى ، وقد تجتمع هذه الصفات معاً فيتم الجمال ويتسق ، أو تتفرق فينقص أثره ويختلف مدلوله ، فمن ذلك أنه ربما تهيأ لجسم حسن التكوين والهندام دلائل كثيرة على النشاط وحرية الأعضاء ، ولكنه لا يروق النظر ولا يعجبنا الإعجاب الكامل لأنه أسود اللون — مثلا — ونحن نحب أن نرى تلك المحاسن فى جسم مشرق البياض ، ولا يبعد أن يكون سر تفضيل البياض فى تلك الحالة أنه يطلق سمات الجمال ولا يمنعها ؛ إذ كنا قد تعودنا أن نستشفّ منه دم الجسم يسرى فى أعضائه وينضح على إهابه ويجلو لنا بشاشة الحياة التى تمنعها البشرة السوداء[1] .

ويفرق العقاد بين الإحساس بالجمال والرغبة فى الاستيلاء على الشىء الجميل ، فإن الإحساس بالجمال يطلق النفس من أسرها ، ولكن الرغبة فى الاستيلاء على الشىء الجميل قد توقع النفس فى أسر الحاجة . فإذا سلب العشق حرية العاشق وقيّده بأهواء معشوقه فليس ذلك بحجة على أن الجمال ينافى الحرية فى صاحبه أو فى الناظر إليه[2] .

والجمال لدى العقاد هو غاية الحياة القصوى التى هى أسمى من جميع ماتناله المنافع والأغراض ، وأن الحرية هى سرّ الجمال فى الفنون وسرّ الجمال فى الحياة لأننا نشترى الحرية بالقيود الثقيلة ، بل نحن لا نجد «الجمال» ولا نوجده إلا إذا ألفنا بين القيود والحرية ، وأصلحنا ما بينهما من التنازع والتنافر، وإنك لتستطيع أن تتخذ من التأليف بين القيود والحرية ميزانا صحيحاً لوزن الأمم والأفراد والحضارات والآراء والفنون ، فكلما اقتربت الأمة أو الفرد أو الحضارة أو الرأى أو الفن إلى حسن التأليف بين أفراح الحياة وأوزانها ، بين خيالها وعروضها ، بين معناها وصورتها ، كانت أقرب إلى السموّ والنبالة

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات — ص ٦٨ ، ٦٩ .

والصدق ، لأنها أقرب إلى القصـــد الإلهى ووجهة الكون البادية فى جميع أجزائه[1] .

وفى تصوّرنا أن العقاد يلتقى مع « كانت » من حيث علاقة الجمال بالغاية ، ذلك لأنه يرى أن الجمال هو الصورة الغائيّة لموضوعه ، من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع من غير تصور لغاية أخرى من الغايات ، فكل شىء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية بحيث لو وجد عالَمٌ ليس فيه سوى الجمال كان غاية فى ذاته ، وعلى الفنان ـ لكى يتوافر له الذوق والجمال ـ أن يعجب بالشىء الجميل من غير أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال فى الطبيعة من غير مضمون محسوس لتلك الغاية[2] .

ويرى العقاد كذلك أنه لابد من التفريق بين تمييز الجمال والتعلق بالشىء الجميل ، لأن التعلق من الهوى ضرب من الضرورة القاهرة ، أما التمييز فلا ضرورة فيه أو هو أبعد ما يكون من عسف الضرورة وجبروتها ، فلا حرية إذن للإنسان أرقى وأكمل من حرية التمييز بين محاسن الأشياء ، ولا حرية لأمة ليس لها نصيب من الفن الجميل[3] .

وعلى هذا الأساس نراه ينشد الواجبات والحرية والنفع باسم الجمال مستخدماً فى ذلك خياله الشعرى ، ومن هنا نراه ينعى على مصر غلبة الضرورة على جميع مرافقها وتحكّم الحاجة اللازمة فى عامة شئونها ، ويستدل على ذلك بأنها لا تعنى بغرس الزهر وتحتاج إلى أن تستجلب العطر من بلاد قصية ليست بأخصب من مصر أرضاً ولا أجود منها مناخاً ولا بأصلح منها لغرس الأزهار واستخراج الأعطار ، فكان يبتئس لهذه الكزازة النفسية ويقول : « حتى فى الطعام[4] » ؟ .

---

(١) العقاد : مطالعات ، المقدمة ب ـ جـ .

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

(٣) العقاد : مطالعات ـ ص ٥٥ .

(٤) العقاد : مطالعات ص ٥٦ ، ٥٧ .

علاقة الجمال بموضوعه :

وفى تصورنا أن العقاد يذهب إلى أن الزهر جمال وحده ولكنه يدلّل به على غلبة الضرورات على المصريين فى استخدام الطعام وليبين موقفهم من حب الفنون والآداب آنذاك على أن العقاد يفرّق بين الجمال من حيث هو موضوع التصوّر والإدراك التجريدى للعقل ، حينما يذهب إلى أن الجسم الجميل تراه العين ولا تحس أنها أدركته ، لأنها إذا أدركته تأمّلت فيه وسرحت فى معانيه ، فإذا هى بعيد بعيد .. أبعد من الفراش الذى يقع عليه الطفل فإذا هو على الغصن ، ويشب إليه فى غصنه فإذا هو فى الهواء ، هو مدرك نفوس وأرواح وليس بمدرك نظرات ونسمات ، ومن هنا قال العقاد : « إن الجمال واللذة قد تتناقضان ، لأن الجمال معنى تفرغه على جسد ، واللذة جسد قبل كل شىء ولن يتمثل هذا الفارق فى شىء ، كما يتمثل فى الحركة الجميلة من الجسم الجميل ، أى الرقص الفنى الرفيع[1] » .

ومن ناحية أخرى فإن علاقة الجمال بموضوعه لدى عباس العقاد لاتقتصر على ما سبق . ولكنه يذهب فيها إلى أبعد من هذا ، حينما يرى أن الشر غير الجمال ، وهذا حق لا ريب فيه ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، لأنه قد يكون الشر فى جميل وقد يكون الجمال فى شرير ، وذلك كما سنبينه فيما بعد . .

والذى لا شك فيه — من وجهة نظرنا — أن العقاد يتفق فى أساس فكرته عن الجمال وعلاقته بموضوعه مع الفيلسوف الألمانى كانت Cant (١٧٢٤ — ١٨٠٤) ، إذ يرى « كانت » أن الجمال المحض لا يتمثل فى غير الشكل المحض ، ويتجلّى الجمال المحض فى الأشكال التى يختفى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة فى شكل الأوراق وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها ، كما يتجلّى الجمال المحض فى الموسيقى غير المصحوبة بغناء ، وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ حسيًّا ، كما قد يصاحب صور الكمال الغائية فى الطبيعة

---

(١) العقاد : هذه الشجرة ص ٤٩ ، ٥٠ .

والفن . فقد يقترن ـ مثلا ـ بالخير أو بما يبين عن غاية مثالية ، ولكنه فى كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ، فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص فى جماله ، بل يكون جمالا تابعاً لغيره وقد يساعدنا ـ نحن ـ اقتران الجميل بالخير ، ولكنهما فى اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أمعنا فى النظر[1].

على أن هدف «كانت» من فلسفته هذه هو تحرير الفن من القيود الثقيلة التى تفرض عليه من خارجه فتعوق الخيال وتحدّ من حريته[2] .

وفى مجال التطبيق على المبادئ التى قررها العقاد فيما يختص بالجمال وموضوعه ، نراه يضرب مثلا بالعقرب التى تلدغ الناس وتميتهم ومع ذلك فلا لوم على المصور أن يرسم العقرب ويمثّل فريستها ، ولكن اللوم عليه أن يجعلها تلدغ وتميت وأن يستحبّ منها اللّدغ والإماتة ، وهو حين يفعل ذلك لا يكون مصوراً ولا ينصرف النقد منه إلى ملكة التصوير[3] .

على أنه يذهب فى هذه القضية إلى أبعد من ذلك حين يدعى أن القانون الذى يقضى على الحياة بأن تبرز نفسها وتمثلها فى خيرها وشرها هو أعرق وأكبر وأقوى من جميع قوانين الأخلاق السارية ما ظهر منها وما سوف يظهر وما بطل وما لا يزال ، وتمثيل ما أنت عليه هو طبيعة التكوين التى لا محيد عنها لكائن يعقل أو لا يعقل ويريد أو لا يريد ، إذ قد تغيرت قوانين الأخلاق ولم يتغير الشعر والفن ولن يتغيرا أبد الزمان ، وقد أمرت الأخلاق أمرها ونهت نَهْيَهَا ونظم الشعراء فيما أمرت به وما نهت عنه ، فطرب الناس للنظم وحنقوا على الناظمين . ولو لم يكن قانون الحياة ذاك أقدم من قوانين العرف ودواعى الاجتماع لما بقى هذا البقاء فى كل أمة ولا كانت له من قوة تشدّ أزره إلى جانب القوانين التى يشد أزرها الجنود والجلادون[4] .

وفيما يختص بعلاقة الجمال بالحرية يرى العقاد أنه لا يعرف شعوراً إنسانياً يناقض الشعور بالجمال ، كما يناقض الشعور بالخرج والامتناع

---

(١) ، (٢) انظر الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣٠٥ ـ ٣٠٩ .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٣٤ ، ٣٣٥ .

(٤) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٣٣٤ ، ٣٣٥ ط ثالثة القاهرة ١٩٤٥ .

واحتباس الفكر والخاطر والإحساس ، ولا يعرف شعوراً إنسانياً يوافق الشعور بالجمال ، كما يوافقه الشعور بالانطلاق والاسترسال واطّراد الفكر والخاطر والإحساس ، فلا يكون الجمال أبداً فى معناه بعيداً من الحرية ، ولا تكون الحرية أبداً فى معناها بعيدة من الجمال (١) .

ومعنى هذا أن العلاقة بين الجمال والحرية علاقة بين الجمال فى ذاته وحرية المدرك له ، وهذا لا يتطلّب أن يكون الجمال نفسه فيه عنصر الحرية ذاته بل هو مستلزم للحرية .

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه أننا نراه يصف شعور المرأة بالجمال بأنه محدود ، وهذا يدل على عدم توحّد الحرية مع الجمال ، لأن مظهر الجمال لدى المرة أقوى والوعى أقل (٢) ، وذلك كما سنبينه فيما بعد .

وبهذا الفهم العميق نراه يتحدث عن جمال الفن وجمال الحياة ، فيرى أن معنى الجمال واحد فى الفن والحياة لا يختلف فى جوهره ، وإن اختلف فى أوصافه ومظاهره : ومن هنا كانت الفكرة التى تتمثل فى جمال الحياة هى الفكرة التى تتمثل فى جمال الفن وإن اختلف صانع الحياة عن صانع الفن من حيث الصنع والتفاوت فى القدرة ، واستمداد أحدهما فى أسرار الجمال من الآخر ، وإن كان لا يخرج عن نمطه ، ولا يشذّ عن فكرته (٣) .

إلى هذا المعنى ألمع العقاد فى مقدمة كتاب «مطالعات فى الكتب والحياة» حين تساءل عن الظواهر فى هذا الوجود ، هل له سطوح وأعماق ؟ وهل فيه كينونة زائفة وأخرى صحيحة ؟ أليس كل شىء فيه على مسافة واحدة من أعماق أو من سطوحه ؟ فالجمال البادى مثلا على وجوه الأشياء هو جمال متّصل بأسباب الأبدية اتّصال أصدق الحقائق وأخفى البواطن ، أو لعله - إذا أنعمنا النظر ، وتأملنا ملياً » هو صورة الحقائق الأبدية الحسنى إذا كان لابد لهذه الحقائق من صورة يتجلّى فيها وجودها لمن يحس ويرى (٤) .

---

(١) ، (٢) العقاد : هذه الشجرة - ص ٣٢ ، ٦١ .
(٣) العقاد : مراجعات - ص ٦١ ، ٦٢ .
(٣) العقاد : مطالعات المقدمة ح .

وإلى هذا المعنى أيضاً ذهب فى كتابه « مراجعات فى الآداب والفنون » ولكن على نحو أصرح وأوضح مما سبق ؛ إذ ذهب إلى أن فكرة الجمال فى الحياة هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون فلا فن بغير تطلع ولا تطلع بغير حرية ، ولكن ينبغى أن نذكر أن الحرية تستلزم المنع وأن الجمال هو غلبة الحرية على القيود أو هو ظهور الحرية بين الضرورات وليس هو بالحرية الفوضى التى لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون ، فلاعجب أن يمثل « الفن » قيود الجمال وأنظمته كما يمثل حريته وانطلاقه ، وأن نرى الفن حافلا بالأوزان والأوضاع كما نراه حافلا بالتطلع والرجاء[1] .

ونراه فى موضع آخر يوضّح العلاقات بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ؛ إذ يذهب إلى أنه لا بد أن يزداد القارئ من القصيدة شيئاً من الشعور أو يربح شيئاً من العاطفة ، أو يغدو خليقاً فى الاعتماد على الشاعر أو الكاتب فى الإحساس بما لم يكن يحسه من آيات الكون والطبيعة والنفس الإنسانية ولا فى التعبير عما يحسه هو ولا يقوى على وصفه كما يقوى عليه الشعراء الكتاب[2] .

ويتضح من هذا أن العقاد لا يرى فى الشعر أن يكون ألفاظاً بعينها يقرؤها القارئ فيطمئن على الكلام ويوقن أنه غير مخدوع فى صحة الصنف المعْرُوض عليه ، وإلا كان الكلام الذى فيه الأزهار والبلابل والكواكب والغدران وفيه مع هذا عيون وثغور وقبلات وخدود وكئوس وأشواق ، كان هذا الكلام شعراً وليس فيه موضع لانتقاد [3] .

ومعنى هذا أن الشاعر لو أراد بأىّ كلام أن يكون أجمل الشعر وأظرفه وأحلاه لما كان عليه أكثر من أن يكتب أمامه هذه الكلمات على مسافات متقاربة ويملأ ما بينها من الفراغ كما يصنعون فى ألغاز الكلمات المجهولة[4] .

على أنه يذهب إلى مجاوزة جمال الفن للحياة بعامة حينما يرى أن الفن صورة مختصرة من جمال الحياة نرسمها لأنفسنا لنتبعها بالأمل والاحتذاء ،

---

(١) العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٦٦ .
(٢) العقاد : شعراء مصر ص ٢٦ .
(٣) ، (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ص ١٢٩ .

وماذا تصنع أنت إذا أردت أن تختصر المعانى والكلمات ؟ إنك تأخذ منها صفاتها البارزة وخلاصتها الجامعة ، وكذلك يصنع الفن ، إذ يجمع لديه فى وقت واحد نظماً أو ضح من نظام الحياة ، وحرية أطلق من حريتها ، أو يستخلص من جمال الحياة عنصريه البارزين وهما النظام والرجاء [1] .

وبجانب ذلك يرى العقاد أن الإنسان كأنه قد أراد بالفن أن يتمم حرية الحياة أو يستدرك عجزها عن قهر ضروراتها التى تثقل عليها ، فقد خلق الفن للإنسان أجنحة قبل أن يطير فى الهواء ، وأنشأ لنا الشعر أجيالا من الأبطال هزموا نواميس الكون وأحكام القدر ، وجمع فى جسم واحد من رشاقة الأعضاء وملاحة القسمات ما تضن به الحياة على الكثير من الأجسام ، وأرسل أحلامنا فى سموات من الغبطة والكمال لا تفتح لأبناء الفناء ، فتمت به آمال الحياة وأصبنا فى عالمه حرّية لا نصيبها فى عالم الحاجة والاضطرار [2] .

ويتضح من هذا أن العقاد قد رجع عن القول بتوحيد الجمال فى الفن وفى الحياة ، لأنه يفرق بينهما فى هذا الصدد وفى موضع آخر حين تحدث عن علاقة الشر بالجمال ؛ إذ ذهب إلى أن الشيء قد يكون شراً محضاً ويكون التعبير عنه جميلا يروق الناظر والمتأمل ؛ ومن هنا فإنه يصح أن نعبر عن اللؤم وهو قبيح بالكلام البليغ وهو جميل ، ولا مطعن على من يعبر ذلك التعبير من جانب الفن ولا من جانب الأخلاق ، وذلك كما سنفصله فيما بعد [3] .

* * *

ونسوق الحديث عن علاقة الجمال فى الحياة وفى الفن بالحديث عن نماذج الجمال الإنسانية التى تستحق - من وجهة نظره - العناية بها عند كل بحث فيه ، وتتمثل فى نماذج ثلاثة : النموذج العصرى ونموذج العرب ونموذج اليونان . فالعصر الحاضر عصر الخفة والآلة السريعة والقصد فى الوصول إلى

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات ص ٦٦ ، ٦٧ .

(٣) العقاد : ساعات - ص ٣٢٤ .

الغاية التى يميل إلى التخفيف من جسم المرأة ويبالغ فيه وتؤدى به المبالغة أحياناً إلى الخطأ والعجلة ونسيان الفروق الطبيعية فى سبيل المظاهر الصناعية . فيكاد أن يسوّى بين قوام المرأة وقوام الرجل وهى تسوية تقرب من التشويه لإهمالها النظر إلى وظائف الأعضاء . . ويكاد أن يحصر الجمال النسوى كله فى قالب واحد يشبه القوالب الثابتة التى جمد عليها فن الفراعنة فى أطوار الركود والاضمحلال (١) .

ويرى العقاد أن العرب أصح ذوقاً من المجمّلين المحترفين فى العصر الحاضر ، لأنهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغى أن تكون ؛ ومن هنا كان ذوقهم ذوق الفطرة السليمة التى لم يفسدها الترف ولم تغيّرها بدع الحضارة (٢).

وفى مقام الاستدلال على هذا الفهم لذوق العرب فى جمال المرأة ، يذهب إلى أنهم كانوا يستحسنون من جمال المرأة الوضاحة ، والهيف ، والرشاقة ، والخفر ويشيدون بهذه الشمائل فى كل ما روى عنهم من غزل البداوة ، وكانوا يحبون مع الهيف والرشاقة أن تكون المرأة بارزة النهود والروادف ، وهو ذوق لا يخرج بهم عن سواء الفطرة كما يثبته حب الجمال وعلم وظائف الأعضاء ، لأنه مما يعيب المرأة عضوياً أو « فزيولوجيا » فى شعور العقاد ، أن تكون سيحاء ضئيلة الردفين ، لأنها خلقت لحوض عريض ملحوظ فيه تكوين الجنين ، فإذا كانت صحيحة البنية سويّة الخلق ، وجب أن تكتسى عظام فخذيها وعجيزتها ، وأن يمتلئ فيها هذا الجانب من جسمها ، وإلا أشار هزاله إلى آفة فى تكوين الجسم لا توافق حاسّة الجمال (٣) .

ومن ناحية أخرى كان العرب يستحسنون الخصر الدّقيق فى المرأة لأن ضخامة المعدة قد تؤذى الجنين وتضغط عليه فى الرحم وتشير إلى التزيد فى الطعام فوق ما تستدعيه وظائف الحياة فى جسم الإنسان (٤).

وينتهى العقاد فى هذا الصدد إلى أن الذوق العربى فى دقّة الخصور

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : هذه الشجرة ص ٤٣ ، ٤٤ ، شاعر الغزل ص ٩٤ ، ٩٥

وبروز الأرداف ذوق محمود يزكيه حب التنسيق كما يزكيه تكوين وظائف الأعضاء[1] .

وفى مجال التطبيق يرى أن كعب بن زهير أصح من معاهد الجمال العصرية حين يقول فى وصف مثال الحسناء عنده وهى « سعادة »[2] .

هيفـــاء مقبلة ، عجزاء مدبرة لا يشتكى قصر منهـــا ولا طول

ومثله عمر بن أبى ربيعه حين يقول :

إنى رأيتـــك غـــادة خمصانـــة ريّا الروادف عذبة مبشارا[3]

محطوطـــة المتنين أكمـــل خلقها مثل السبيكة بضّـــة معطـــارا

أو حين يقول :

أبت الروادف والثّدىّ لقمصها مس البطون وأن تمس ظهـــورا

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن العرف العربى أو العرف الفطرى على الأصح واضح فى وصف ابن أبى ربيعة . لأنه مطبوع فى ذوقه الجمال النساء لأنه يستحسن منه مما توحيه إليه النشأة والبيئة والعرف الشائع بلا تكلف ولا ادعاء[4] .

على أنه قد طرأ على هذا العرف عارضان غيّراه وانحرفا به عن قصده ، وهما معيشة الحضارة والبيئة الاجتماعية التى كان عمر ينتمى إليها من تلك المعيشة الحضرية ، وهى بيئة الترف والنعمة والرخاء ، فالحضارة والنعمة تظهران فى الترفع عن عيشة البداوة والاشتغال برعى الشاء والإبل كما يقول[5] :

معاصم لم تضرب على البهم فى الضحا عصاها ، ووجه لم تلحه السمائم[6]

وتظهران فى المباهاة بكسل المرأة ، ونومها إلى الضحا وفرط نضارتها

---

(١) ، (٢) العقاد : هذه الشجرة ص ٤٤ ، ٤٥ ، شاعر الغزل ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٣) الخمصـــانة : الدقيقـــة الخصر ، والريا : الممتلئـة ، والمبشار : حسنة البشرة .

(٤) ، (٥) العقاد : شاعر الغزل ص ٩٦ .

(٦) أى لم تغيره رياح السموم .

لأن ذلك جميعه عنوان الغنى والاستغناء والدّلال على الرجال ، وذلك كقول عمر بن أبى ربيعة [1] :

هيف رعـابيب[2] بدن شُمس فيهـن حسن الـدلال والخفر

أما الذوق اليونانى - فى تصور العقاد فقد نظر إلى التكوين المتين وميزه على التكوين الرشيق ، فكان وسطاً بين المثل الأعلى لجمال المرأة عند العرب والمثل الأعلى لجمالها عند المعاصرين[3] .

وفى ضوء ما سبق يذهب العقاد إلى أن الأذواق الثلاثة قد تلتقى إذا تركنا المثل الأعلى جانباً ونظرنا إلى الأمثلة الشائعة فى عصور الحضارة عند هذه الأمم جمعاء .

ذلك أن الترف وحبّ الظهور بالوفر والراحة قد حبّب إلى العرب نماذج البضاضة والرخاصة ، فوصفوا لنا أحياناً مثلا من الجمال الكسل المتثاقل يعاب فى الذوق السليم . وقد حفظ لنا اليونان تماثيل رشيقة لجسم المرأة لأنهم مزجوها بالرشاقة الغلامية التى كانوا يحمدونها فى أجسام فتية الرياضة وألعاب الفروسـية وبجانب ذلك فإن مجاميع الصور المشهورة فى العصر الحاضر لاتستغنى فيما تعرضه بين حين وحين عن نماذج العرب ونماذج اليونان [4].

* * *

على أن العقاد يذهب إلى أن الجسم الجميل غير الجسم اللذيذ وغير الجسم الصحيح وغير الجسم القوى وغير الجسم النافع ، لأن الجسم قد يكون نافعاً أو قوياً أو صحيحاً أو لذيذاً وهو فى كل ذلك غير جميل [5] .

وفى تصوّرنا أن هذه التفرقة حجة على العقاد ، لأن القوة والمتانة

---

(١) العقاد : شاعر الغزل - ص ٩٧ .

(٢) الرعبوب الناعمة والشماس هو الاباء والعناء .

(٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : هذه الشجرة ص ٤٥ ، ٤٦ .

أولى بهما أن يتصلا بالحرية والانطلاق وتكملة الوظيفة العضوية، وقد جعل العقاد ذلك فيما سبق مقياساً للجمال المتوحّد والحرية .

وفى مقام التفرقة بين الجسم النافع والجسم الجميل نراه يورد إجابة لأحد الحكماء رداً على من قال له : إن فلانة كبيرة البطن ضخمة الثديين . فقال له : نعم . حتى تدفئ الضجيع وتروى الرضيع [1] .

وهذه الإجابة - فى تصور العقاد - وصف صادق للجسم النافع ولكنه لا يستلزم جمال الموصوف ، كما يقال : إن الكساء يدفئ صاحبه ويعيش سنوات ولا يستلزم ذلك جماله فيما يكون به جمال الكساء [2] .

ومن ناحية أخرى فقد وضعت فى الشعر العربى وأشعار الأمم كافة نماذج من الأجسام المشتهاة ، كما مثلت هذه الأجسام كثيراً فى الصور والتماثيل [3] .

* * *

ويرى العقاد أنه إذا كان هذا وأشباهه وصفاً لشىء فهو وصف للجسم الشهىّ أو الجسم اللذيذ وليس بوصف للجسم الجميل على اعتبار الجمال معنى من المعانى التى تقاس بالإدراك ، كما يقاس معنى البيت البليغ ومعنى الصورة البارعة ومعنى التمثال المتقن ومعنى الخيال المجرّد ومعنى الحلم البعيد [4].

ولا ينسى العقاد أن يبين أن الجسم الجميل يشتهى ولكنه ليس بالجميل لأنه مشتهى أو مُرْضٍ للغريزة الجنسية ، بل هو جميل لمطابقته معنى الجمال فى الإدراك وهو الحرية الموزونة [5] .

ويذهب العقاد إلى أن للرجال فى تفضيل الجسم الشهى أو الجسم اللذيذ مذهبين مختلفين : رجل عنده عادة الاستحسان كعادة التدخين ، فهو يألف طرازاً واحداً من المرأة كما يألف المدخن لفيفته المعهودة فلا يُغيِّرها ولو كان

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) المرجع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

الخلاف بينها وبين غيرها كالخلاف بين علامة الجمل وعلامة الخلطة السعيدة ، وهما من أصل واحد ؟ (١)

وهذا الرجل - فى تصـــور العقاد - إذا استحسن المرأة الطويلة لم تعجبه القصيرة ولوكانت لها ملاحة ومتعة ونضارة ، وإذا استحسن السمراء لم تعجبه البيضاء ، أواستحسن المصرية لم تعجبه الإنجليزية أو الروسية ، وهما معجبتان(٢).

والمذهب الآخر فى تفضيل الجسم الشهى يتمثل فى أن يستحسن الرجل النساء كما يستحسن الفاكهة أو كما يستحسن صحاف الطعام ، والمعوّل على صناعة الطاهى وغواية الأوان . . فالتفاح مقبول والبرقوق مقبول كذلك ، والتين لا يرفض ، والجميز لا يعاف والشواء مستطاب والسمك المملح له وقت يجوز اشتهاؤه فيه (٣) .

* * *

ويفرق العقاد بين هذه الأجسام حين ينظر إليها للذّة ، وبينها حين ينظر إليها للجمال ، لأن الجميل واللذيذ قد يتفقان ، ولكن الجمال واللذة قد يتناقضان فتكون اللذة تغليباً لحسد ويكون الجمال تغليباً لمعنى ، وهو كذلك فى كل مظهر وفى كل حال (٤) . فالجسم الجميل هو الذى تتزّن فيه وظائف الحياة بغير زيادة ولا نقصان ، لأن الزيادة فضول غير مطلوب يشير إلى دافع واغل لاتستدعيه وظائف الحياة ، ولأن النقصان آفة مكروهة تشير إلى تقصير وتقييد(٥) .

ويرى العقاد أن الحركة الجميلة من الجسم الجميل تطلق الناظر إليها من عالم الأجساد إلى عالم المعانى والأفكار . وعلى نقيض ذلك حركة الجسم الذى يستهوى اللذة فينفى المعانى والأفكار ويقيدها بالحس والمادة والأبدان . ويختلط الأمر فى هذه الفوارق بين الأجسام الجميلة والأجسام اللذيذة كلما هبطت الأمم من أوج الحرية إلى حضيض المهانة والخضوع(٦) .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : هذه الشجرة - ص ٤٧ - ٤٩ .
(٦) المرجع السابق ص ٥١ و ٥٧ .

كما يُفرّق العقاد بين مظهر الجمال من جانب وتذوّقه أو إدراكه من جانب آخر ، وذلك حين يذهب إلى أنه من سهو الفكر أن يعتقد بعض الناس أن المرأة أخبر بذوق الجمال لأنها جميلة فى أعين الرجال ، لأنه ليس باللازم من اتصاف الشيء بالجمال أن يتصف بذوق الجمال أو يشعر به أحسن شعور أو أقل شعور [1] .

ويستدل على ذلك بأن جمال المرأة فى عينى الرجل لا يستلزم تفوّقها فى حِسّ الرجال وتمييز شياته وألوانه ، ولعل تمييز الرجال لا يعنى إناث الإنسان كما يعنى ذكوره ، لأن المرأة تستمال بقوة الرجل قبل أن تستمال بمحاسن وجهه ومرآه ، فإنما تعنيها منه الصحة والقوة وتميز ملامحه كل لمحة منها على انفراد ، خلافا للرجل الذى يؤخذ بأثر ملامح المرأة فى جملتها قبل أن ينظر إلى تفصيلها [2] .

ويرى العقاد أن هذا فارق معقول ، إذ على الرجل أن يلتفت ، لأنه هو الذى عليه أن يختار . ومن ثم كان من الضرورى لالتفاته أن يلمح جمال المرأة وأن يؤخذ بأثره على الإجمال [3] .

ومن ناحية أخرى فإن المرأة - ولا سيما على فطرتها الأولى - تنتظر دورها الطبيعى وهو التسليم للغالب السابق من الرجال ، فسواء لديها أن تتأثر بملامحه أو لا تتأثر بها بعد أن تأثرت بقوته وغلبه ، ولكن يبقى لها أن تميز ملامحه على حسب صحتها ومنفعتها لا على حسب أثرها الخاطف فى عينها ، فتعرف مثلا جمال العين وجمال الأنف وجمال الفم كل منها على حدة ولو لم يكن لها أثر خلاّب وهى منظورة فى جملتها [4] .

وفى ضوء ما سبق يندر أن ترى رجلا ينسى الأثر المجمل من النظرة الأولى فى سبيل جمال الأعضاء والجوارح على التفصيل . وعلى نقيض ذلك

---

(١) المرجع السابق ص ٥١ ، ٥٧ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : هذه الشجرة ص ٥٧ ، ٥٨ .

يندر أن ترى امرأة تنسى جمال الأعضاء والجوارح على التفصيل . فى سبيل الأثر المحمل بالغاً ما بلغ من الروعة والاستهواء ، وتصدق هذه الملاحظة على الجمال فى معانيه الفنية ، كما تصدق على الجمال فى صورته الجسدية ، فتمييز المرأة له محدود لم يبلغ قطّ مرتبة الإبداع والخلق والتفنن فى غير فئة قليلة جداً من النساء ، وعلى طبقة لم ترتفع قط إلى أرفع الطبقات[1] .

وتأسيساً على هذا الفهم يرى أنه يندر جداً فى النساء من تبدع الجمال فى فن من الفنون ، سواء كان الشعر أو التصوير أو الموسيقى أو التمثيل الذى يتمثل فى الخلق والإنشاء ، لأنه ندر من تجاوزت من كبار الممثلات دور المحاكاة والتقليد إلى دور الخلق والإنشاء[2] .

وينفى العقاد ما قيل من أن تخلف المرأة فى الفنون الجميلة قد نشأ من الحجر عليها فى عصور الجهالة الأولى ، لأن الحجر فى عصور الجهالة الأولى كان شاملا للضعفاء من الرجال والنساء على السواء ومع هذا نبغ الشعراء والفنانون من طبقة العبيد والسوقة ، ولم يكن عدد الحاكمين المسيطرين الذين نبغوا فى الشعر والفنون على اختلافها مُرْبياً على عدد النابغين من المحكومين المسخرين ، سواء منهم السفلة الأذلاء والأوساط الذين لا يصيبهم الظلم كما يصيب من دونهم فى الطبقة الاجتماعية[3] .

ومهما يكن من أمر فإن المرأة لم يحجر عليها فى الغناء والعزف على الآلات ومع ذلك لم يتجاوز حظ المرأة من الغناء طبقة الأداء الحسن إلى طبقة الخلق والإبداع . كما أنه لم يحجر عليها فى صناعة التطريز ومع ذلك لم تساو الرجال الممتازين بإبداع الطرز والنماذج والأشكال .

وينتهى العقاد إلى أن شعور المرأة بالجمال محدود ، وقد تكون تابعة فيه أو خاضعة للإيحاء والشهرة سواء من الجماعات أو الأفراد ، وفى وسع فرد واحد أن يوحى إلى المرأة شعورها بجماله إذا تسلط عليها بإرادته ، فتؤمن

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : هذه الشجرة ـ ص ٥٨ ـ ٦٠ .

من طريق الإيحاء أنه لجميل ، ولا يمنعه أن يوحى إليها هذا الشعور إلا أن يكون شنيع الدمامة لا تجوز المغالطة فى قبحه من النظرة الأولى ، وإلا فهو بالغ من إقناعها ما يريد[1] .

* * *

الجمال بين الشكل والمعنى :

يرى العقاد أن الجمال فى الفن والطبيعة معنوى فى غايته ومضمونه ، وأن الأشكال لاتعجبنا وتجمل فى نفوسنا إلا لمعنى تحركه (أى احتراساً من النقل المباشر بالفوتوغرافيا أو المباشرة فى الشعر) ، أو لمعنى توحى إليه ، لا فرق فى ذلك بين أشكال الوجوه الآدمية والأعضاء الحيّة وبين ما دون ذلك من الصور التى تخفى فيها معانى الحسن أو تبعد الشقة بينها وبين ما توحى إليه[2] . ويستدل على ذلك بأن الوظيفة فى الحياة تسبق العضو الذى يمثلها ، والجسم الإنسانى نفسه ليس فى وسعك أن تتصوره إلا معبراً عن فكرة أو وظيفة مجردة ، ولا قيمة للأعضاء فى ذواتها بغير الفكرة التى تعبر عنها والوظيفة التى تؤديها[3] .

ويرى العقاد كذلك أن من تعود النظر إلى المعانى الباطنة وراء الصور الظاهرة ، استطاع أن يخلص فكره وقلبه من قيود ذلك التحتيم الضيق الذى يخيل إلى أكثر الناس أن جميع ما نحسه من هذه الأشياء إن هو إلا قوالب مصبوبة أبدية لم تكن قط على غير الصورة التى نحسّها ولن تكون أبداً على غيرها ... كأنما كل صورة وجود قائم بذاته لا يدل على معنى ولا يتغير بتغير المعانى التى يدل عليها ، وليس أشأم على العقل والنفس من حبس كل شيء فى ظاهره ، وافتراض أن الصور سابقة للمعانى فى ترتيب الوجود كما أنها سابقة لها فى ترتيب المشاهدة والإدراك ، فإن الحقيقة التى لا جدال فيها أن العقل المطلق لايرى وجهاً ما لتحتيم صورة من الصور دون غيرها ، ولا

---

(١) المرجع السابق ـ ص ٦١ .

(٢) ، (٣) العقاد : مراجعات ص ٤٩ ـ ٥١ .

تمنع أن تظهر الحياة نفسها فى ألوف من مختلف الأشكال غير أشكال الآدميين والأحياء المألوفة فى الأرض التى نسكنها ، « وكم ذا يختلف الإنسان عن الإنسان فى اللون والحجم والإدراك والعمر وسائر المزايا والصفات ؟ وكم قد اختلف الإنسان فى حاضره عما كان فى ماضيه البعيد المجهول أيام الوحشية والهيام بين الآجام »(١) .

ومعنى هذا أن فردية الجمال فى أشكاله تفرد كل معانيه العامة ، وذلك أن المعنى سابق على الصورة (فلسفة الجوهر) والغريب أن هذه الفردية التى يراها العقاد تتمشى مع الوجودية وفلسفات الوجود ، وإذن يستطاع تعليلها أحسن من ذلك لو قلنا — على حسب فلسفات الوجود — إن الصورة سابقة على الجوهر فى الموجودات .

ويرى العقاد أن صورة « الحياة الإنسانية » لم تكن واحدة فى زمن من الأزمان ، ولاهى بالقالب المصبوب الذى لا يقبل التغيير ولا يأذن بالزيادة والنقصان ، فلقد كانت هذه الحياة قابلة لأن تظهر فى جسم ليست له هذه الجوارح التى تتمثل بها وظائفنا الآن ، وقد كانت عسيرة أن تسلك فى تجسدها مسلكاً غير الذى سلكته واستقامت عليه من قديم العصور(٢) .

وفى مقام الاستدلال يذهب إلى أنه ما أكثر الأعين التى نراها فى الحشرات والدواب والطيور والأسماك وغيرها من أنواع الأحياء وأجناس الأنواع وفصائل الأجناس ؟ ثم ما أكثر الاختلاف بينها فى الألوان والأشكال والمواقع والتراكيب ؟ ولكن هل « النظر » فى ذاته إلا وظيفة واحدة تستخدم جميع تلك الآلات وتبدو فى جميع تلك الأشكال(٣) ؟ .

ولطالما ساءل العقاد نفسه كثيراً : هل ينتظر فى مستقبل الأجيال البعيدة أن يتغير جسم الإنسان عن تركيبه الذى صار إليه ؟ أو هل يرجى أن يستفيد من ذلك التغير جمالا فوق الذى استفاده فى تدرّجه من أطواره الأولى إلى

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٥١ .
(٢) العقاد : مراجعات ص ٥٣ ، ٥٤ .
(٣) العقاد : مراجعات ص ٥١ ، ٥٢ .

هذا التطور الذى هو فيه ؟ ولكنه لا يلبث أن يجيب عن ذلك التساؤل بالإيجاب ما دام الجسم مشتاقاً إلى حرية الحركة ، راغباً فى الجمال ، فإن الحرية والجمال معنيان لا ينفصلان فيما يعتقد العقاد، ولا يتم أحدهما بمعزل عن الآخر[1] .

وفى تصورنا أن إطلاق فكرة التطور هذه بالحرية فى الجسم لا يستقيم على القول بسبق المعنى كما سبق .

وفى تصور العقاد أن الإنسان كان موشكاً أن يزداد جمالا فى الجسم واتساقاً فى الهندام ، لولا اختراع الآلات والاستعانة بحيل الصناعة ، فإنه كان يصبو إلى حرية الحركة فيعتدل قوامه وتنطلق وظائف جسمه وتزداد قدرته على استخدام أعضائه ، لكنه بغير اختراع الآلات لم يستفد الجسم الإنسانى شيئاً يُذكر من الحسن ، لأنه ناب فكره مناب جسده فى حرية الحركة ، والاستعداد للكفاح والتصون من أخطار الطبيعة والأحياء[2] .

وفى ضوء ما سبق نراه ينظر إلى الأحياء على أنها باب من المتعة الفنية لا يوصد وطريق من اللذة الحسية لا نهاية له ، وفى ذلك يقول : « فى وسعك أن تحول الدنيا فى كل لحظة تختارها إلى مُتحَف لاعداد لبدائعه ولا حائل بينك وبين آياته وروائعه »[3] .

وفى توضيح ذلك يفترض أن طائفاً من السماء طاف بالأرض كما طاف بمدينة النحاس « فى ألف ليلة وليلة » فترك كل من فيها أصناماً من المعدن أو الرخام كالأصنام التى ينقلها الفنانون عن نماذج الحياة ، أفلا يرى الإنسان حينئذ بين يديه متحفاً فنياً حافلا بالتماثيل لا تميزه عن أبدع ماصنع الصانعون ، ولا تمل النظر إلى صوره ومعانيه ؟[4] .

وهذا المتحف فى تصور العقاد بين يدى الإنسان فى كل ساعة إن شاء أن يستجلى أصنامه وتماثيله ، فليبدأ حيث بدأ فى الطريق يجدها ماثلة أمامه تعرض عليه صوراً لا تحصى ومعانى لا تنفد ، غير أنها تجمع إلى جمال الفن جمال الحياة وتتحرك فى ثياب من اللحم والدم بدلا من أن تسكن فى ثياب من المعدن والرخام[5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : مراجعات ــ ص ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ .

ويوضح العقاد أكثر من ذلك فيذهب إلى أننا لو التمسنا المعانى الباطنة من صور الناس الظاهرة فقد طابت لنا الفكاهة وانفتح لنا كنز التصور والخيال .

« هذه صورة آدمية لو أعيد خلقها فى مصنع الحياة لخرجت منه ملكاً سماوياً لا ينقصه حتى الجناح الذى تستعيره من لطافة روحها وطهارة أحلامها ، وهذا آدمى آخر لو أعيد خلقه فى ذلك المصنع لخرج منه نمراً لا تنقصه حتى البراثن التى يستعيرها من شراسة طباعه وضراوة أخلاقه ، أو لخرج منه حماراً تامّ الخلقة لا تبقى من جسمه ولا نفسه فضلة بعد خلق الحمار [1] » .

ومعنى هذا أن العبرة لدى العقاد ليست بالصور الظاهرة وليست هى الفاصل بين درجات الأحياء وأنواع المخلوقات ، ولـكن العبرة بالصفات التى ترتسم عليها والمعانى التى تحمل شعارها ، حتى لقد تكون تلك الصفات والمعانى طائراً شادياً فى فطرة آدمية أو تكون ثعباناً فى مسلاخ إنسان [2] .

وبعد حديثه عن مشكلة الأجسام المادية فى الطبيعة نراه يتحدث عن مشكلة الشكل الفنى فى الأسلوب ، فيرى أن الجمال لا يقوم بالأشكال المفرغة من المعانى ولا يتجلىّ للحس وحده من غير القريحة ، بل الشكل الجميل هو أداة العمق إلى الظهور ، وشأنه أن يتلاشى ساعة يبرز لك معناه وأن ينسيك نفسه كل النسيان حين يخلص بك إلى ذلك المعنى المجرد ، فأحسن الأشكال وأوفقها هو الشكل الذى تتخطاه إلى دلالته ، وعالم هذا هو عالم المعانى المجردة لا عالم الأشكال المحسوسة ، وما الفنان إلا ذلك الإنسان الملهم الذى يوفق بفطرته لاختيار أشكال تبرز المعانى وتخلو من العيوب التى تحجبها عن الخواطر أو هو ذلك الإنسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسينا الأشكال وتؤدى عملها ، وما عملها إلا أن تساعد المعنى على الظهور لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءها من المعانى والدلالات [3] .

وقد استحبوا البساطة فى الفن واستدلوا بها على الطبع ، لأنها شفافة عما

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع السابق ـ ص ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٧ .

وراءها لاتعوق معناها عن الوصول إلى الخاطر بعقبات التكلف والتزويق وحواجز الأوضاع والتقاليد ، والجملة البليغة هى الجملة التى تبلغ بك إلى فحواها من غير مبالغة فى التحلية تشغلك بصياغتها عن دلالتها ولا قصور فى التعبير يقف بك عند ألفاظها فيثنيك عن مضامينها ، وكذلك قل فى الصورة البليغة والزهرة البليغة والوجه البليغ[1] .

على أن العقاد يرى أن هذا التجريد ربما يبدو غريباً لبعض الذين ينتحلون المادية ويغرقون فيها على غير بصيرة ، وربما عجبوا من هذا الولع بالمعانى المجردة وهذا الاستخفاف بالأشكال الملموسة فى كلام لا يراد به التصرف ولا يكتب فى مباحث التعبد .

ولقد كان من حق المنتحلين للمادية أن يعجبوا هذا العجب قبل جيل أو نصف جيل ، فأما اليوم فأى حق لهم فى ذلك وقد ذهب العلم بتجريد المادة إلى حدّ القوة الخفية والحركة المطلقة ، وأصبحت الأجسام فى أصولها فرضاً يقرب من فرض الأثير وهو أعجب فى التصور من الأثير ؟ وهب أن العلم لم يذهب إلى شىء كهذا ، فأى عقل سليم كان يستطيع أن يفرّق بين تعريف القوة وتعريف المادة حين النظر إلى حقائق الأشياء ؟ فكل تعريف صحيح للقوة تتدخل فيه المادة بكل شكل من أشكالها وكل طبيعة من طبائعها ، إذ نحن لا نفرق بين المادة والقوة بأن الأولى جامدة والأخرى غير جامدة ، ولا بأن الأولى محسوسة والأخرى غير محسوسة[2] »

ويذهب العقاد إلى أن التفريق السابق تفريق لا يمس القوى والأجسام فى جواهرها ولا يتناول الأشياء فى ذواتها ، ولكننا إذا عرّفنا القوة بأنها هى كل ما يقاومك إذا اعترضته فقد نرى إذن أن القوة والمادة حقيقة واحدة أو أنها كلمتان مختلفتان لمعنى لا اختلاف فيه ، ومتى كانت المادة نفسها قوى معنوية تتعارض فتبرز للحس والعيان ، فأى عجب فى أن يكون « الجمال » معنى حراً وأنه لأقرب فى النفوس وإلى التجريد والتنزيه[3] ؟ .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مراجعات ـ ص ٥٧ ـ ٦٠ .

الجمال والخلق :

ويتحدث العقاد عن صلة الجمال بالخلق فى مواصفاته الخارجية ويرى أن الشاعر غير مطالب بها ، وذلك لأن العقاد يعتمد على الصدق الفنى اعتماداً كلياً ، إذ يذهب إلى أنه هو الفيصل فى هذه القضية ، وعلى الناقد أن يفرّق بين الشاعر الذى يصف فيصدق فى وصفه ويأتى وصفه بليغ الأداء ، وبين الشاعر من ناحية الأخلاق ، لأن مناط حكم الناقد على الشاعر ألا ينكر عليه البلاغة إذا كان الشاعر بليغاً ، لأنه لم يكن على خلق كريم . ولا سيما إذا كان ذلك الشاعر لا يكذب ولا يزيف ولا يصف للناس إلا ما هو صادق فى إحساسه موفق فى أدائه(١) .

ومن ثم يرى العقـــاد أن التعبير عن الشر غير الشر فى ذاته ، وأنه لا يجوز لنا أن نقول عن الشاعر إنه شرير إلا إذا كان ولعه بالشر يعميه عن الخير ويحجب عنه الكمال ، ونقول إن الشاعر عظيم إذا كان يمثل لنا الشر كما مثل لنا « ملتون » خبث إبليس ، أو كما مثل لنا ابن الرومى دمـــامة الأحدب والأصلع والشحيح ، فهو شاعر هنا وهناك ، ولا دخل فى اختيار لقدرته الشعرية ، إلا حين ننعت قدرته بنعت من الصحة أو من الأخلاق .

ومعنى هذا أن العقاد لا يتحرّى الصدق من الوجهة الخلقية ، ويتمثل فى التحرى عن دلالة الأخبار التى رواها الشاعر فى أشعاره القصصية على خلقه وأدبه ، أهو صادق أم كاذب ، ومخلص فى عقائده الدينية وآدابه الاجتماعية أم موارب فيها ، وقادر على نفسه أم مستسلم لشهواته وغواياته(٢) ؟

وفى مقام التعليل لهذه النظرية يرى العقاد أن حقيقة الشىء المنقود أوسع من أن يحدّها قانون واحد ، فالثمر مثلاً تتعدد النظرات إليه وتتباين الأحكام عليه فلو حكمنا عليـــه بقانون الزارع الضنين بخرافه وأبقاره لقضينا عليه برصاصة قاتلة . ولو حكمنا عليه بقانون عالم الحيوان لرأيناه جديراً بقفص

---

(١) العقاد ــ ساعات بين الكتب ص ٢٢٣ .

(٢) العقاد : شاعر الغزل ص ٨٥ .

الصيانة وطيب الطعام ، ولو حكمنا عليه بقانون المصوّر لأنفقنا وقتنا فى رقابته وتمثيل حركاته وألوانه ، ولو حكمنا عليه بقانون الشاعر لراعنا بأسه وضراوته وأعجبنا زئيره وانفتاله ، ولو حكمنا عليه بقانون التاجر لقدرناه بقيمة جلده فى سوق الصناعة والزينة ، ولو حكمنا عليه بقانونه هو لوجدناه على حق حين يلتهم الفرائس ويهجم على الناس ولا يعفّ عن شيخ ولا رضيع ، ولو حكمنا عليه بقانون الخالق الذى خلقه لعلمنا أنه جزء من هذه الحياة له فيها مكانه وأصله وجملة خيره وشره . وفى نهاية الأمر لسنا بمستطيعين أن نجد القانون الذى يبيده مرة و احدة أو يصونه مره واحدة [1] .

وتأسيساً على هذا الفهم فإن الحكم على الشاعر يذهب مذاهب كثيرة فى تقدير الفن والجمال والأخلاق والعلم – لا انتهاء لها ولا ضابط لحدودها – الواسعة – فإذا أثنيت على الشاعر فى ناحية وذممته فى ناحية أخرى فأى عجب فى ذاك والرجل فى شعره وحقيقته أوسع من حقيقة النمر ومن حقيقة بعض الناس [2] ؟ .

على أن العقاد يلّحُّ على هذه الفكرة مؤكداً أنه لا يحق لنا أن نختلف فى الشر والفن ، لأننا لا نختلف فى الفن والعلم ؛ ذلك بأن العلم يبحث فى الأمراض والرذائل ، ويعالج الطبيب والخبيث ولا يحثه فى الخير والكمال . وعذر العلم فى هذا – إن كانت به حاجة إلى العذر – هو عذر الفن حين يعرض الحسنات والسيئات ويحيط بالحميد والذميم ، ثم نحن نعرف أن المرض شر وإن درسه العالم ، وأن الرذيلة شر وإن نظم فيها الشاعر[3] .

ويتساءل العقاد عن مدى حرية الشاعر فى التعبير بالقياس إلى الأخلاق والدين وما إليها من النظم الاجتماعية؟ فهل للشاعر مثلاً أن يتخذ من الاعتراف بالشهوات والعيوب نشيداً للتغنى به غناء الافتخار ويحرق حوله بخور البشرى والانتصار ؟ بيد أن العقاد لا يلبث أن يجيب عن هذا التساؤل بأنه لا ينبغى

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : ساعات بين الكتب – ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

للشاعر أن يتغنى بالاعتراف بالشهوات والعيوب ، « ولكن لو فعل ما نهيناه عنه ماذا يكون ؟ ألا يكون شاعراً ؟ كلا ! بل يكونه ويكون فعل مالا ينبغى ، وليس فعل ما لا ينبغى بالممتنع على الشعراء خاصة ولا على الناس كافة ، فإذا شئت أن تسأل : أَوَلا نحتقره إذا هو أجاد فى الشعر وفعل ما لا ينبغى له؟ بل لك أن ترسله إلى السِّجْن ، وللدنيا بعد ذلك أن تحكم عليك أنت أو عليه هو بجملة ما عندها من قوانين الشرائع والعواطف[1] »

على أنه يرى أن الشر غير الجمال ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، فقد يكون الشر فى جميل وقد يكون الجمال فى شرير ؛ ومن هنا ينطوى وصف الشر فى وصف الجمال ، ويجمع الشاعر بين الوصفين ولا مطعن عليه فى الذوق أو الفن أو الإحساس ؛ لأن تصور الشر فى ذاته غير عمله وتسويغه ، فلا حرج على أحد أن يتصور الشر ويعرفه ، ولكن الحرج أن يعمله ويستحسنه ، والحرج عليه فى هذا إنما يكون من ناحية الأخلاق لا من ناحية البلاغة والتصوير ، فإذا كانت العقرب تلدغ الناس وتميتهم ، فلا لوم على المصور أن يرسم العقرب ويمثل فريستها ، ولكن اللوم عليه أن يجعلها تلدغ وتميت وأن يستحب منها اللدغ والإماتة ، وهو حين يفعل ذلك لا يكون مصوراً ولا ينصرف النقد منه إلى ملكة التصوير[2] .

وفى اعتقادنا أن العقاد يتفق فى أساس نظريته فى علاقة الجمال بالخلق مع مبادئ الشاعر الفرنسى « بودلير » Baudelaire (١٨٢١ — ١٨٦٧) إذ ذهب « بودلير » إلى أنه لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، وإلا كان مهدداً بالموت أو الخسران ؛ فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه . كما أن الجمال فى تصوّر « بودلير » مردّه إلى الذوق ، والذوق غير الحاسة الخلقية التى موضوعها الواجب ، وفى هذا يقول :

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٢٤ .

(٢) المرجع السابق — ص ٣٢٤ .

« ولن يكون شعر من الأشعار عظيما نبيلا جديراً حقاً باسمه ، إلا إذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته » (١) .

على أن « بودلير » قد دعا كذلك إلى استقلال الشعر وصدقه بحيث لا يتناول قضية إلا عن إقناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلا ، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلا ، ومن ثم نراه يعقد صلة وثيقة بين الفن — بطبيعته — وبين الخلق ، إذ أن الشاعر يتحدث عن الفضيلة من حيث جمالها ، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه لقبحه ، ويقول فى ذلك : « الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق ، إنها مثار اشمئزاز الفكر والضمير ، ولكن من حيث إنها مسبة فى الانسجام ، أو نشاز فى الإيقاع ، وهى تؤذى — على الأخص — فئة ذوى الأذهان الشعرية ، وأعتقد أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقص للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه — فى جمال استقامته — عروض الشعر(٢) .

ولطالما — ردد « بودلير » أنه من الحمق أن نقول إن الفن لا يسمو بالروح ، ولايرقى بالعادات والتقاليد .

وفى هذا الإطار من التفكير رأينا « بودلير » يصف الشر ويولع بوصفه لأن الفن من وجهة نظره لا يجمل القبيح ولكنه يخدم المبادئ التى يمكن أن يدرك بها معنى الجميل (٣) .

وفى تصورنا أنه من الممكن بسهولة أن نتقصى الدروب التى سار فيها « بودلير » لنرى كيف اتفق معه العقاد بعد ذلك فيما يختص بعلاقة الشر بالجمال ؛ غير أن المقام لا يسمح بالتقصى ، وحسبنا أن نقول إن العقاد لم يطبق نظريته إلا على « بودلير » نفسه ، إذ أنه دافع عن شعره ذاهباً إلى

---

(١) ، (٢) ، (٣) من كلام بودلير فى W.K. Wimsatt, op. cit. p, 508

انظر الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » ص ٣١٣ — ٣١٥ .

« أن الشر والجمال قد اجتمعا كثيراً فى الطبيعة والحياة ، فلماذا لا يجتمعان كثيراً فى القصيدة وسائر الفنون ، بل لقد كان القبح نفسه - وهو نقيض الجمال - موضوعاً للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير ؛ فلم نستغرب مجيئه فى ذلك المعرض، ولم يمنعنا دور القبح أو الشر الذى يُمثّله الممثل أو يصوره المصور أو يصفه الشاعر أن نعرف فيه مزية الأداء الجيد الجميل[1] ؟ » .

وفى مقام الاستدلال يسوق العقاد ما روى عن « ليونارد دافنشى » المصور الباحث العظيم ، أنه كان يتصيد المتسولة القباح المعارف والأجسام فيسقيهم الخمر ويقص عليهم النوادر المضحكة ليغربوا فى الضحك ويلمح على وجوههم المنكرة سرور البشاعة المخيف فيلتقطه لتوه ويسجله فى كناشته ، وهو سعيد بتصويره الجميل لذلك المنظر القبيح[2] .

ومن ثم يرى العقاد أن شعار الفنون يتضمن أن كل ما يؤدى أداء جميلا هو موضوع صالح للقلم والريشة والمعزف . . وعلى هذا يعطينا الشاعر جمالا حين يعطينا الجثة الميتة فى قصيد جيد الوصف والأداء، ويفعل الممثل شيئاً حسناً حين يتقن تمثيل الغدر والدناءة والإثم والرذائل الشائنة لمن يقارفها من الناس[3]

ويوضح العقـــاد أكثر حينما يذهب إلى أن البركان الثائر لمن أجمل المناظر التى تتملاها العيون وتهتز لها النفوس ، وهو مع هذا يهيج على المدائن فيدمرها وعلى الأحياء فيقتلها وعلى التماثيل البديعة فيتلفها ؛ فهو من هذه الناحية شر يستدفع وبلاء لا يستطاب ، فإذا قلنـــا إن البركان جميل فنحن لا نقول إنه جميل لأنه شر يوبق ويهلك ولا يشفق ، وإنما نقول إن الجمال فيه معزول عن الشر فى السبب والمظهر ، فلو أمنّا شره لخلص لنا جماله وطابت لنا رؤيته بغير تنغيص ولا حذر[4] .

على أنه لا يوجد شىء فى الدنيا هو شر فى ذاته ، ولذاته ، وإنما يكون شراً حين يضاف إلى غيره ويستعمل فى موضعه ، وربما كانت مسألة الشر فى بعض الأحايين مسألة مقادير لا مسألة أساس ولباب ، فالسم قليله خير

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٢١ ، ٣٢٢ .

وكثيره شر ، وقد يكون قليله وكثيره جميل المنظر إذا اجتزأنا منه بالنظر البعيد [1] .

وربما كانت مسألة الشر أيضاً مسألة أفراد وأوقات لا مسألة عموم ودوام ، فما يكون شراً لهذا يكون خيراً لذاك ، وما يُتّقى شره فى زمن قد يطلب خيره فى زمن سواه ، فهو ليس بالقبيح على إطلاقه - وما دام كذلك - فلا تناقض بينه وبين الجمال ، ولا حرج على الفنان أن يوجه إليه ملكة الفن الجميل[2] .

ثم يذهب فى مقام الدفاع عن شعر « بودلير » إلى أبعد من ذلك حين يفترض أن شيئاً مالا يكون أبداً إلا قبيحاً مخيفاً ، ويتساءل قائلا : أليس من وظيفة الفنون أن تحرك فينا الشعور بالحياة وتنبه فينا كوامن الإحساس بكل ما فى هذا الوجود الذى نعيش فيه ؟ فالفن لا يخطئ حين ينقل الشر المخيف ، والخوف فى ذاته كالسرور إذا قسناه بمقياس الإحساس ولم ننظر إلى العواقب وراءه والأسباب ، ولكننا إذا أجزنا للشاعر أن يتخذ الشر موضوعاً فى بعض الأحيان لا نبرئه من تهمة المسخ والانحراف حين ننظر فى شعره فلا نرى فيه إلا الشر والقبح والخوف والانقباض ، فنقول إنه شاعر يصف ما يحسه ويجيد وصفه وأداءه، ثم نقول إنه يُحِسّ هذا دون غيره لأنه ممسوخ منحرف منقوص الحظّ من العبقرية والحياة[3] .

وينتهى فى هذا الصدد إلى أنه لا يستطيع أن ينكر شاعرية « بودلير » أو أن يقول إن كلامه ليس بشعر ، لأنه فى الحقيقة شعر بليغ صادق فى الوصف حسن الأداء .

وأيًّا ما كان رأيه فى المثل الأعلى والأخلاق فليس فى قدرته ولا هو من حقه مما يطابق نظرته إلى المثل الأعلى والأخلاق أن يجىء إلى كلام فنى فيخرجه من سلك الفنون أو أن يخلط بين مقاييس البلاغة والأخلاق .[4]

وعلى الرغم من وضوح مبادئ العقاد حول الجمال والخلق كما أسلفنا ،

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٢٢ .

فإن العقاد نفسه يخلط بين الجمال والخلق حين يذهب إلى أنه لا يجد فى الفضائل والأخلاق خصلة معدودة فى الخصال الجميلة المحمودة ، إلا كان فيها معنى من غلبة الحرية على الضرورة وحكم الإرادة الباطنة على البواعث الخارجية ، فالشجاعة والأنفة والصبر والعفة وما شاكلها من المناقب المأثورة لا تحمد فى الإنسان ، إلا لأنها دليل على أنه مالك لحريته يقود البواعث الخارجية ولا ينقاد لها ويتصرف فى نفسه تصرف القادر فى شئونه[1] .

والذى يفهم مما سبق أن العقاد رجع عما سبق أن أبداه من التفرقة بين الجميل والنافع واللذيذ والحس والإدراك ، ويرجع هذا بدوره إلى الخلط بين الحرية والجمال . .

بين الحق والجمال :

أسلفنا القول فيما سبق أن العقاد يرى أن الجمال أساسه الصدق ، وذلك لأنه لا يمكن أن يتأتى الجمال الذى ينشده الشعراء إلا إذا كان الشاعر فى تعبيره صادقاً ، لأن الصدق هو جوهر الجمال وأس البلاغة وقوام الذوق السليم والنفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته[2] .

والصدق الذى يقصده العقاد هو الصدق الفنى الذى يتمثل فى صدق اللباب والجوهر ، والذى يقدم ويؤخر فى التفريق بين إنسان وإنسان وموضوع وموضوع[3] .

ويرى العقاد أنه إذا اتصف شعر الشاعر بهذا الصدق فإنه يكون قد تحرى الجمال الذى يطابق الحق فى الفن والمثل الأعلى وإن خالف الحق المحدود فى الحروف والأرقام .

وتتضح نظرية العقاد فى الصدق وعلاقته بالحق والجمال حين يرى أن الشاعر ليس مطالباً بالقضايا العلمية ولا بالدقة التاريخية ، ولكن هل هو مطالب بنقض القضايا المقررة ومسخ الأخبار الثابتة ؟ . . ليس من الضرورى

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢) ، (٣) العقاد ، ساعات ص ٤١ ، ٤٢ .

أن يقول لنا الشاعر إن ٥ + ٥ يساوى ١٠) ، ولكن هل من الضرورى أن يقول إن (٥+٥ يساوى ٨ مثلا أو ١٢) . وإذا لم يذكر الشاعر فى قصيدة أن نابليون ولد سنة ١٧٦٩ بجزيرة « كورسيكا » فليس من يلومه على هذا الإهمال ، ولكن هل لو ذكر أنه ولد فى القرن الخامس للميلاد ببلاد اليابان أتراه كان يسلم من اللوم ، لأنه ليس بالعالم الممحص للقضايا ، ولا بالمؤرخ المحقق للأخبار والأقدار[١] ؟ .

ويخلص العقاد إلى أنه يطالب الشاعر بالصدق فى فنه من غير أن يكلفه صحة الواقعة وصحة الصناعة أيضاً ، ويرفعه إلى مقام الإمامة بين شركائه فى الطريقة والمزاج ، وهو فى تمحيص الخبر أو تمحيص الصناعة وزاء هذا المقام[٢]

وتأسيساً على هذا الفهم ينعى العقاد على الشعراء تحريفهم للمعانى فى سبيل جمال الأساليب ، وينفى وجود ذوق مطبوع على حب الجمال الصحيح يضحى بالحق فى سبيل الجمال ؛ لأن تعمد التضحية بالحق غش أثيم تنبو عنه طبيعة الذوق السليم ، والذى يعلم أنه عثر على المعنى الصحيح ثم ينبذه مختاراً ليخلفه بعبارة تبرق فى النظر أو تطن فى السمع يزيف على نفسه تزييفاً لارتضاه السليقة الجميلة ولا الذوق المستقيم . فالقول بأن شاعراً يضحى بالعبارة المحكمة عند الضرورة من أجل العبارة الجميلة —وهو عالم بذلك - فيه تجوز يدل على سوء فهم للحق أو سوء فهم للجمال ، وفيه مبالغة كمبالغة الصور الهزلية التى قد تفتقر أحيانا للدلالة على نظرة خاصة يقصدها المصور لا للدلالة على الصدق والإحكام[٣] .

ويفرق بين البهرج والجمال ويُوحِّد الجمال والصدق ، وذلك حين يذهب إلى أن الشاعر قد يضحى بالحق فى سبيل البهرج الكاذب ، لأنه لا يتذوق جمال الحق ولا بساطة الجمال ، أما أن يضحى عامداً بالحق فى سبيل الجمال فأمر لا يتفق ، ولا ندرى كيف يسيغه طبع قويم[٤] .

---

(١) العقاد : الفصول ص ٢٩٠ .
(٢) العقاد : شاعر الغزل — ص ٩٠ .
(٣) ، (٤) العقاد ساعات — ص ٤٣ .

وفى تصورنا أن فهم العقاد للحق والفن يذكرنا برأى «وردزورث» Wordsworth حين ذهب إلى أن الشعر أعمق ألوان الكتابة فلسفة ، وأنه يعتد الحق ، ولا يعنى وردزورث بالحق ذلك الحق الذى يرتبط بفرد من الناس أو بمكان من الأرض ولكنه يقصد الحق العام ذا الأثر الفعال ، ثم يقول : نعم ، لست أعنى الحق الذى يعتمد صدقه على برهان خارجى عنه ، بل أقصد الحق الذى تسكبه العاطفة فى القلب حياً نابضاً .(١)

ويذهب العقاد وإلى أن البهرج غير الجمال وإن ظُنّ أنه منه ، أو خُيّل أن البهرج هو إفراط فى الجمال وتزيد منه إلى فوق المحمود ، بل إنه ليذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن البهرج يناقض الجمال ، وإن الإعجاب به دليل على ضلال مشوه عن الذوق الجميل ، فهو شىء سطحى إذا لفتك فقد بلغ الغاية وأعطاك كل ماعنده ، ولم يبق لديه من سر غير ذلك السر الذى يقف عنده الحس ويجمد عنده الخيال ، وهو صورة تلقى بكل ذخيرتها لأول نظرة تجتذبها من عين الناظر أو أول لفتة تسترعيها من أذن السامع ، ثم هو أخيراً عقبة تستوقف الناظرين والسامعين ، وقيد يغل الحس والتفكير .(٢)

والجمال فى تصور العقاد غير هذا كله بل إنه نقيض ذلك ، لأن ما يبدو منه لأول وهلة هو أقل ما فيه أو هو رائده الذى يسعى أمامه ليدل على وصوله ، وهو لا يستوقف الحس ولا يعطل التفكير والخيال ولكنه يطلق النفس فى هوادة ورفق ويسلس فى الطبع شعور السماحة والاسترسال .(٣)

على أن العقاد يوضح أكثر من ذلك حينما يذهب إلى أن منتهى ما يبلغ إليه البهرج ، وهج فى النظر وقرقعة فى الأذن ولذع فى الحس وتهييج فى الشعور ، ومتى انتهى إلى ذلك فقد افتضحت طبيعته المادية ووصل إلى حد

---

(١) Wordsworth : poetry And prose, With Essays by Coleridge, Hazlitt, De Quincey, preface to Lyrical Ballads p. 150-etc.

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات ـ ص ٤٣ ، ٤٤ .

المضايقة والإرهاق . أما الجمال فلا يزيد فى « المادية » كلما زاد فى الحسن والظهور ، ولا يتمادى إلى إعنات الحواس بالغاً ما بلغ فى السمو والكمال ، ولكنه يتجه إلى النشوة الروحية والنعيم الذى لا يشوبه حس منزعج ولا جسد منهوك . فأنت تقول هذا بهرج ثقيل على النظر إذا زاد عن حده ، ولا تقول هذا جمال يثقل على حاسة من الحواس إذا أعجبك سموه وكماله ، لأن الجمال لا يعلو فى الدرجة كلما ضعفت أعصاب الوظائف الحسية عن احتماله ، وإنما تقاس درجاته بما يوليه النفس من نشوة وطلاقة وارتياح (١) .

ويرى العقاد أنه من المعقول أن يترك الشاعر الحق ليلهى قارئه بالبهرج الزائف ، لأن الحق لا يثير الحسّ بطبيعته . فهو لا يغنى عند القارئ الساذج غناء البهرج الذى يسترعيه من هذه الناحية ويلذه كما يلذ الطفل البريق والطنين . ولكن غير معقول أن يترك الشاعر الحق ليلهيك بالجمال ، لأن استمتاعك بالحق لا ينفى استمتاعك بالجمال ، وكلاهما يسعيان فى طريق واحدة ويلطفان من النفس بلذة متشابهة ، فإذا بلغ الجمال أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الحق ، وإذا بلغ الحق أقصى أثره فى النفس لم يصرفها عن الجمال ، ولا موجب لترك أحدهما من أجل صاحبه أو للتفريق بينهما فى ذوق الفنان القدير والقارئ الخبير (٢) ، لأن الشاعر فى هذه الحالة يعمل على تصوير الجميل للتغنى بجمال الحق لا بمنطقية الحق .

وفى تصورنا أن العقاد يتفق فى هذه النظرة إلى الحقيقة والجمال مع « إدجار ألن بو » الأمريكى (١٨٠٩ — ١٨٥٢) إذ ذهب إلى أن صلة الشعر بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها ، ومن هنا فلا شأن للشعر بالخير والحق ولكن بالجمال وحده (٣) .

ويوضح العقاد هذه النظرية أكثر من ذلك حين يتساءل عن السبب الذى يجعل الشاعر يهمل المعنى الصادق إيثاراً لجمال الأسلوب . ولكنه لا يلبث أن يجيب عن هذا التساؤل بما يفيد أن ذلك لا يعدو أن يرجع إلى سبب من سببين :

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٢١٢ .

فإما أن يكون التعبير عن ذلك المعنى الصادق بأسلوب جميل مستحيلاً كل الاستحالة ، أى أن يكون ذلك المعنى الصادق مقضياً عليه ألا يبرز إلا فى فى قالب دميم من اللغة والأسلوب ، وهذا مالا يقوله أحد ولا يستطيع أن يفرضه عاقل ؛ إذ لكل معنى حظه من الصياغة الجميلة يلهمه فى الكتابة من هو قادر عليه ، ولم يوجد بعد ذلك المعنى الذى تضيق به الأساليب إلا ما كان معيباً مشروطاً فيه النقص والتشويه[1] .

وأما السبب الآخر الذى يحمل الشاعر على ترك معناه الصادق إيثاراً للأسلوب الجميل فهو إحساسه بالعجز عن إفراغ ذلك المعنى فى قالب البلاغة والجمال ، فليس يصح إذن أن نقول إنه قد ترك الحق لأجل الجمال ، إذ كان الجمال هنا ميسوراً لو استطاعه ، ولم يكن ثمة تناقض بينه وبين الحق على وجه من الوجوه ، ولكنا نقول إنه ترك معنى صادقاً إلى معنى آخر له نصيبه عنده من الجمال والصدق أو البهرج والبهتان[2] .

وينعى العقاد على الذين يغترون بتمويه أولئك الذين يعتذرون من الكذب بالجمال ؛ إذ أن الكاذب عاجز عن الصدق وعن الجمال فى وقت واحد ، كما أنه ينبغى أن الحق يناقض الجمال كما قد يتوهم بعض الناس ، وينبغى كذلك أن يكون هنـــاك شاعر مطبوع على الصدق يطيق أن يزوره مرضاة لما يسمى بالذوق السليم ، فإنما يصنع ذلك أصحاب البهرج والبهتان ، وليسوا هم من سلامة الذوق على شىء كبير ولا صغير ، والفرق بعيد بين البهرج والجمال ، لأنه فرق بين العقبة والطلاقة وبين ما يخاطب الوظائف الحسية وما يخاطب الملكات الروحية ، وبين مايفرط فيمل الخاطر ويثلم الحس وما يفرط فيزيدك نشاطاً إلى نشاط ومرحاً إلى مراح[3] .

وبهذا الفهم العميق لحقيقة الصدق والكذب فى المعنى والبهرج الزائف تراه يطبق هذا الفهم على أبيات من الشعر كان يتطارحها مع بعض إخوانه

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٤٤ ، ٤٥ .

من الأدباء ، واشترطوا فيها أن يتفق لها جمال الأسلوب وجمال المعنى فذكر بعضهم هذا البيت[1] :

وإنك كالليل الـذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وذكر آخر بيتين يناسبانه :

كأن فجـاج الأرض وهى فسيحة على الهارب المطلوب كفة حابـل
يـوثّق إليه أن كـل ثنيّـة تيمّمهـا تـرمى إليه بقـاتـل

وذكر آخر بيتين آخرين :

أخاف على نفسى وأرجـو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يـرينى غايتى قبل مذهبى ومن أين؟ والغايات بعـد المذاهب

وقابل بين هذه الأبيات السائغة وخلوصها بالذهن إلى المعنى فى ثوب من اللفظ شفاف لا تستوقف منه لفظة مزوقة ولا تعطلك لديه نكتة فارغة ، وبين أقوال البديعيين فى مثل البيت المشهور :

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

أو مثل هذا البيت :

أزورهم وسواد الليل يشفع لـى وأنثنى وبياض الصبح يغـرى بى

أو مثل :

إذا مـلك لم يـكن ذا هبـة فـدعـه فـدولتـه ذاهبـة

وتساءل عن أى فرق بين الأبيات السابقة والأبيات اللاحقة هو أظهر من سائر الفروق وأدل على البعد بين طبيعة الصدق وطبيعة التمويه ؟ . وانتهى من الإجابة عن هذا التساؤل بأنه لم يجد بينهما فرقاً أجمع لذاك من أن الأسلوب فى الأولى يجوز بك إلى معناه بغير ما توقف ولا انتباه ، وأن الأسلوب فى الأخرى يقف بك عند اللفظ المقصود فلا تجوزه إلى المعنى إلا إذا أردت ذلك وتعمدته ، فالألفاظ فى الأولى تخدم المعنى وتريك إياه ولا تريك نفسها ، من أجل هذا كانت جميلة وكان قائلها بليغاً ، والألفاظ فى الأخرى تستوقفك

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٤٤ .

لديها وتحجب عنك المعنى ، ومن أجل هذا كانت مزوّرة وكان قائلها مبهرجاً لاحظّ له من البلاغة والجمال[1] .

وعلى الرغم من هذا الفهم العميق لحقيقة الصدق والكذب فى المعنى والبهرج الزائف وروعة تطبيق العقاد على هذه الأبيات ، فإننا نعتقد أنه تطبيق جزئى يهبط بفكرة العقاد فى النظر إلى العمل الأدبى ككل ثم النظر إلى مثل هذه الجزئيات فى ضوء الكل .

الجمال والجلال :

ويمضى العقاد فى تكملة صورة الجمال ، وبتعبير أدق « ماهيته » مفرقاً بين الجمال والجلال وموقف النفس الإنسانية منها ، ذاهباً إلى أن النفس الإنسانية يتنازعها عاملان قويان هما حب الحياة والخوف من الموت ، وبهذين العاملين يتعلق الشعور بالجميل والجليل ، فالجميل كل ما حبب الحياة إلى النفس وأظهرها لها فى المظهر الذى يبسط لها الرجاء فيها ويبعث على الاغتباط بها . والجليل كل ما حرك فيها الوحشة وحجب عنها رونق الحياة ، فالربيع والصباح والنور والصحة والشباب والحركة والمناظر الرائقة والخضرة كلها جميلة ؛ لأنها تنعش الحواس وتذكرها بالحياة والشتاء والليل والظلمة والمرض والهرم والسكون والقفار المخيفة والأطلال الدارسة والصروح القوية المتينة التى تنبئ بتعاقب السكان عليها ، والمعابد والهياكل والقوى الطبيعية الهائلة كلها جليلة ، لأنها تقبض الحواس وتميل بالنفس إلى التضاؤل والضعة أمام رهبة الفناء وعظمة الطبيعة وضخامتها ؛ ومن هنا فالجميل إذن مظهر للامتداد فى النفس والجليل مظهر للقوة والنفس تقابل القدرة بالإعجاب والقوة والخشوع[2] .

وفى تصورنا أن الجليل لايبعث على الانقباض ولكنه يبعث على الإعجاب والحميّا ، وقد يتجاوز الإعجاب بالجليل مجال الجمال الاستاتيكى إلى مجال

---

(١) المرجع السابق ـ ص ٤٦ .

(٢) العقاد : خلاصة اليومية ـ ص ١٧ .

النظام الخلقى والذهنى ، وقد يكون مصدره توتر فى الشعور مما هو رهيب مؤلم بحيث يستأثر بكل شيء فى الفكر فيكون مقابلا للجميل(١) .

ومن ناحية أخرى يرى « كانت » أن الجميل والجليل متلازمان ، بمعنى أن الجميل خالد محدود والجليل يوحى باللانهائية ، وقد يبعث الجليل على الضيق والقلق أو الشعور بالنجاة تجاه ما يجاوز المألوف ويرتبط إذن بالخوف والكبرياء ، وصلته إذن ضئيلة بالجمال فى معناه الاصطلاحى ولا يقترب إذن منه إلا عرضاً . ولكن الكثرة من علماء الجمال يرون أنه لا تعارض بينهما(٢) .

والذى يسبق إلى ذهننا فى هذا الصدد أن العقاد قد سبق ببحث الفرق بين الجميل والجليل بحيث يمكننا القول بأن آراءه هذه لها لون فى محاضرات « كانت » عن الكتاب الذين بحثوا الجمال والذوق ، ويمكن تتبعه كذلك فيما كتب عن الجمال والجلال لدى فلاسفة الجمال .

وبهذا الفهم للجميل والجليل نراه ينقد حافظاً إذ يقول : « يعجبنى من حافظ جلاله فى شعره ، يعجبنى منه ذاك الجلال وإن كنت أعتقد أن الجلال الظاهر لا يتطلب من شعرائه سمواً فى المشاعر أو أفضلية لها على شعراء الجمال . فعندى أن إدراك الجمال ينبغى له تهذيب فى النفس ودقة فى الذوق لا تكتسبان إلا مع العلم ومعاينة ثمرات الفنون ، ذلك إلى استقامة الفطرة وسلامة الطبع وليس كذلك الجلال فإنه لقوته الضاغطة على الحواس يضطر النفس إلى الشعور به قسراً مادامت على استعداد له ، ويندر أن تعرى نفس عن استعداد الشعور بالجلال »(٣) .

وإذا رجعنا إلى أوصاف الجليل السابقة نستشيرها فيما كتبه العقاد عن حافظ فاننا نراه يسيء حافظاً إذأن شعره يكون سبباً فى توتر الشعور لأنه رهيب

---

(١) ، (٢) - La Iubliwe est une beante noble, élèvee, la béantè dans la graudeur. p. 812 - 813

(٣) العقـــاد : خلاصـــة اليوميـــة ص ٨٦ ، ٨٧ ، وراجع كذلك مجلة « الكتاب » اكتوبر سنة ١٩٤٧ ص ١٥٠٤ ، ١٥٠٦ تحت عنوان « معراج الشعر » لعباس العقاد .

مؤلم ، والذى أفهمه فى هذا الصدد أن فكرة الجميل والجليل لدى العقاد لم تكن محددة المعالم واضحة القسمات ، وذلك يرجع إلى أنه كتبها فى مطلع شبابه الأدبى .

وفى اعتقادنا أن حديث العقاد السابق عن الجمال والجلال بصفة عامة يعتبر حديثاً عاماً لا يرقى إلى مستوى ما كتبه الفيلسوف الألمانى هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) إذ ذهب هيجل إلى أن فكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل تتضمن شرح تطور الفن ، ففى المرحلة الأولى — وتتمثل فى الفن الشرق والمصرى — كانت السيطرة للمادة على الفكرة وكانت الفكرة ضعيفة ؛ ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الجليلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هى المرحلة الرمزية لدى « هيجل » وفيها ينتصر الشكل على المضمون ، أما المرحلة الثانية من مراحل الجمال فى تصور « هيجل » فهى مرحلة الكلاسيكية وتتمثل فى الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل[١] . والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية أو المرحلة الرومانتيكية وفيها تغلبت الفكرة على الصورة واختل التعادل بين المضمون والشكل[٢] .

وفى مجال التمثيل لتلك المراحل الثلاث يذهب هيجل إلى أنه إذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الفكرة الثانية ، فإن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقه ، وفى هذا ضعف الشكل ليخلى مكاناً للمضمون الدينى أو الفلسفى ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق[٣] .

الجمال وراى العلماء فيه :

ويعرض العقاد للجمال من وجهة نظر بعض الأطباء من أمثال « ماكس نوردو » الطبيب اليهودى الذى ذهب إلى أن الجمال وليد الغريزة الجنسية

---

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ٣١٦ ، ٣١٧ .

وعنوان أهواء التناسل ، أو الرغبة فى حفظ النوع كما يسمونها فى اصطلاح النشوئيين[1] .

ويدلل على ذلك بقول نوردو نفسه « كل أثر ينبه فى الدماغ » بأى شكل من الأشكال ـ مركز التناسل ، سواء أكان هذا التنبيه مباشراً أو آتياً من تداعى الفكر وتساوق الخواطر فهو الأثر الجميل . وصورة الجمال الأول فى نظرة الرجل هى المرأة فى سن النضج الجنسى والاستعداد لتجديد النسل ، أى المرأة فى عنفوان الشباب والصحة ، ففى محضر هذه المرأة يختلج مركز الغريزة النوعية من نفس الرجل بأقوى الإحساسات وأشد الخواطر ، وتثير رؤية « الظاهرة » وتصورها عنده أقوى بواعث السرور التى يمكن أن تستفاد من مجرد النظر أو التصور »[2] .

ويمضى « نوردو » فى حديثه فيرى أن الطبع قد تعود أن يقرن بين صورة المرأة وفكرة الجمال فيغريه السرور الذى يستمده من ذلك بأن يصور كل ما يروقه ، أو يرى فيه معنى من معانى الجمال فى صورة امرأة . فالأمة والشهوة والصداقة والمحبة والحكمة وغيرها إنما تمثل للحواس فى هيئة مؤنثة ، ولكن لا أثر لكل ذلك فيما تدركه المرأة وتتصوره لأن رؤية شخص من جنسها لا تحرك بأى شكل من الأشكال مركز النسل من غريزتها ولا تجد المثل الأعلى من الجمال إلا فى الرجل[3] .

ويضيف « نوردو » إلى ذلك أن ما يشاهد من أن المرأة تكاد تقيس الجمال كله بمقياس الرجل فسببه أن الرجل لتفوقه عليها فى القوة يستطيع أن يوحى إليها برأيه وأن يسيطر على أفكارها التى تخالف فكره ، ومع هذا نرى فى الواقع فكرة الجمال عند الجنسين تتقارب ولا تتماثل كل التماثل ، ولو أتيحت للمرأة القدرة على الاستقلال بالنظر وتحليل ما تشعر به ووصف ما يدور

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات ـ ص ٨٠ ، ٨١ .
(٣) العقاد : مراجعات ص ٨٠ ، ٨١ .

بوجدانها لأثبتت منذ زمن بعيد أن مذهبها فى الجمال يختلف من وجوه أساسية شتى عن مذهب الرجل فيه[1] .

وبعد إيراد العقاد لرأى « نوردو » فى أصل الجمال يرى أن « نوردو » متأثر بمذهب « لمبروزو » العالم الإيطالى الكبير صاحب الرأى المشهور فى علاقة العبقرية والإجرام بأمراض العقل والأعصاب ، وقد طبقه « نوردو » فى دراسته للفنون والآداب وكان يرجع إليه فى كل ما كتبه نقداً للشعر أو الروايات أو الصور ، بل إنه لم يخف تأثره « بلمبروزو » وإنما أعلنه بقوة حين أهدى إليه كتابه « الاضمحلال »[2] .

على أن العقاد يذهب إلى أن هذا الرأى الذى أجمله « نوردو » هو رأى الكافة من العلماء الأطباء والنفسيين الباحثين فى المسائل الجنسية ، وهو المعول عليه عند جمهورهم فى تفسير ذوق الجمال والشغف بالفنون ، فلا تفسير عندهم للفن والجمال إلا أنه ميل مثقف من ميول الغريزة الجنسية[3] .

وفى اعتقادنا أن كلام « نوردو » فى تعليل النشأة والأصل فى تقرير الجمال كما هو وكما يفهمه ، قد تأثر به العقاد فى فزيولوجية الجمال . .

ويناقش العقاد هذا الرأى ويخرج من مناقشته برفضه له معللا ذلك بأنه لا مكان للجمال فى العالم على هذا القول إن لم ننظر إلى الحياة بعين الرجل الذى يشتهى الأنثى أو بعين الأنثى التى تشتهى الرجل ، ولا سبيل — على هذا إلى التحقق من أن الجمال شىء مستقل عن العاطفة الجنسية إلا على شرط واحد هو أن يكره الرجال النساء وأن يكره النساء الرجال ، وأن تمتنع بينهم الصلة التى تنشئ النسل وتبعث الحب ، ثم ننظر بعد ذلك إلى الدنيا فإن رأينا فيها صورة جميلة فهنالك « فقط » يحق لنا أن نقول إن الجمال شىء والعاطفة الجنسية شىء آخر ، وأن ليس حب الرجل للمرأة أو حب المرأة للرجل هو أصل الجمال

---

(١) المرجع السابق ص ٨١ ، ٨٢ .
(٢) العقاد : مطالعات ص ٢٠ ، ٣٧ .
(٣) العقاد : مراجعات ص ٨٢ ، ٨٣ .

فى كل ما اشتملت عليه الحياة . وهذا الشرط غير ميسور ولا معقول ، فلم يبق إلا أن نسلم بأن الحياة نفسها لاجمال فيها، وإنما يأتيها الجمال من العلاقة بين الذكر والأنثى التى تؤدى إليها . ولم يبق أيضاً إلا أن نسلم بأننا لم نعط الحياة لنشعر فيها بالجمال ، بل أعطينا الجمال لكى نلد الأحياء البعيدين عنا ليس غير ، ولم يبق إلا أن نسلم بأن النظر بطبيعته لا بد أن يرى الأشياء كلها دميمة شائهة . . إلا إذا كان نظر « ذكر » أو نظر « أنثى » فحينئذ يجوز له أن يرى الدميم جميلا والشائه قويماً ، ويسوغ له التمييز بين الصور والألوان والمعانى والخواطر التى تفرق بينها الفوارق وتختلف فيها الأوضاع والأوصاف[1] . .

ويعيب العقاد منطق هؤلاء العلماء الذين يحصرون المعرفة والإدراك فى المعامل والأرقام ، ولا يسمحون للفكر ولا للإحساس أن يخطو خطوة وراء التشريح والتحليل ، وها نحن أولاء قد علمنا قيمة الحياة عند هؤلاء العلماء الذين لا يجعلون للحياة نفسها قيمة ، وإنما يجعلون القيمة كل القيمة لأن تتولد الحياة من اختلاف جنسين وأن تنشأ من اجتماع حيين منفصلين [2] ؟ .

وعلى الرغم من أن العقاد يعترف للغريزة الجنسية بقوتها وعمقها وكثرة تفرعها وتوزعها فى جوانب الإحساس ودخائل التفكير ، وأنها على اتصال وثيق بشعور الجمال ومطالب الفنون لايراها منعزلة عنها فيما ينظمه الشعراء ويمثله المصورون ويغنيه المنشدون ، على الرغم من اعترافه هذا فإنه يرى أنها نتيجة الشعور بالجمال ، لا أنها هى التى تخلق الرغبة فى الجمال ، وإنما الرغبة فى الجمال هى التى تخلق العاطفة الجنسية بمظاهرها المختلفة فى الكائنات[3] .

ويذهب إلى أبعد من ذلك حينما يقرر أننا قد تعودنا أن نحسب العلاقة بين الذكر والأنثى أصلا للحب بجميع صنوفه وألوانه، ولكننا إذا واجهنا الحقيقة من وجهة أعم وأعمق تبين لنا أن هذا الحب بين الذكر والأنثى ، هو

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ٨٢ ، ٨٣ .
(٢) المرجع السابق ـ ص ٨٣ .
(٣) المرجع السابق ـ ص ٤٦ .

فرع طارئ من أصل إلهى قديم شامل للموجودات مستقر فى طبيعة الوجود هو حب الكمال والدوام ، وليس الحب بين الذكر والأنثى غاية فى ذاته ، ولكنه واسطة من وسائط ذلك الحب الأصيل[1] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الغريزة الجنسية أصل كل شعور بالجمال ، وأن الحياة نفسها لاجمال لها إلا من حيث إنها علاقة بين ذكر وأنثى ووسيلة لإعطاء الحياة لمخلوق جديد ، فإن الحياة غاية الغريزة الجنسية وليست هى الجسر الذى نعبره إلى الحب والجمال ، فإن كانت الحياة فى حد ذاتها خلواً من معنى جميل أو مقضياً عليها بالحرمان من رؤية الكون فى هيئة تسرها وترضيها وتوسع لها من أكناف الأمل وتضاعف لها من بهجة الوجود ، فأى شىء يزيد عليها من انقسام الأحياء قسمين ؟ ثم ما فضل البقاء المشوه الذى تتوسل إليه باختلاف ذينك القسمين أو ذينك الجنسين ؟[2]

ويمضى العقاد فيتناول فكرة الأمة والشهوة والصداقة والمحبة وغيرها فى صورة مؤنثة معللا هذا التصوير بأنه يدل على أن الجمال فى أذهاننا معانى كثيرة غير معنى الأنوثة ، وأننا نصور تلك المعانى فى صورة المرأة لأنها « الشخص المحسوس المحبوب » الذى تقدر الفنون على إبرازه للعيان ، ولولا ذلك لما جاز التشابه بين مثال المعانى فى الذهن ومثال المرأة فى النظر مادامت المرأة قد استأثرت بكل صفات الجمال فى هذه الحياة . ويقابل هذا أننا نصور الخواطر القوية فى هيئة الرجولة ولا نتخلّص من تصويرها كذلك أن العلاقة بين الرجل والمرأة هى أصل كل ما فى الحياة من بأس وقوة وسبب كل ما يتصوره العقل من قدرة ونفاذ[3] .

على أن تماثيل الرجال فى الفن اليونانى والرومانى لا تقل عن تماثيل النساء والإعجاب الفنى بجمال جسم الرجل لا ينقص عن الإعجاب الفنى بجمال جسم المرأة ، فلماذا يعجب الفنانون بأمثلة الجمال فى أجسام الرجال إن كان فى غريزتهم ألا يحبّوا الجمال ولا يتخيلوه إلا فى أجسام النساء ، أنقول هنا أيضاً

---

(١) المرجع السابق .

(٢) ، (٣) العقاد : مراجعات ـ ص ٨٣ ، ٨٤ .

إن المرأة لتفوقها على الرجل فى القوة استطاعت أن توحى إليه برأيها وأن تسيطر على أفكاره التى تخالف فكرها ؟ أم نقول إن المصورين والممثلين إنما عُنُو قديماً بجمال الرجولة لتعجب به الناظرات من النساء دون الناظرين من الرجال ؟ ثم علام يدل تصويرنا بعض المعانى المحببة إلى النفس فى صور الأطيار والغزلان وما نحا هذا النحو من فصائل الأحياء ؟ وعلام يدل تمثيلنا المجاعة والقسوة والضغينة والنميمة فى هيئة الأنوثة ، وليست هى مما يرتبط بالغريزة الجنسية ولا هى مما يخطر على الذهن من قبل العلاقة بين الرجال والنساء ؟ وهل كان من اللازم أن نتخيل جميع المعانى المحبوبة والمكروهة فى صور الرجال ليقال إن هذا التصور لا يتوقف على غريزة النسل وغرام الذكور بالأناث ؟[1]

ويستدل العقاد على صدق نظريته بأن فى مشاهدات الحياة كثير مما يدحض هذا الرأى ويلفت القائلين به إلى مواطن الزلل فيه ، فالغريزة الجنسية مودعة فى جميع الأحياء والنبات ، ولكن جمال الأشكال والألوان لا يُقسم لها جميعاً ، ولا يكون حظها من الجمال على قدر حظها من الغريزة الجنسية ، والزهرة التى تجتذب الذبابة إليها بألوانها ونقوشها لتنقل منها اللقاح إلى إناثها هى أجمل فى شكلها ولونها من تلك الذبابة التى لا تحتاج إلى الألوان والنقوش لتنجذب إلى إناثها ، ولو كانت الغريزة الجنسية هى سر التفاتها إلى الألوان والنقوش لوجب أن تطلبها فى إناثها قبل أن تطلبها فى الأزهار والأنوار[2] .

على أن العقاد يقوم بتصحيح تلك النظرية ذاهباً إلى أننا قد عرفنا بالخبرة أن أحب الناس للجمال هم أرفعهم نفوساً وأسلمهم أذواقا وأحسنهم تهذيباً وأشوقهم إلى المتع المعنوية والخصال الكريمة ، وعرفنا بالخبرة كذلك أن الغريزة الجنسية قد تتم وتقوى فى أناس لاحظ لهم من رفعة النفس وسلامة الذوق وحسن التهذيب ومتعة الروح وكرم الخصال ، ولا يزيد الإنسان فى حب الجمال والفطنة إليه بنسبة الزيادة فى الغريزة الجنسية ، ولا يكون نصيبه من

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات ـ صفحات ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ .

النسل بقدر نصيبه من لذة المحاسن الطبيعية والفنية أو قدرته على فهمها وابتكارها[1] فغريزة التناسل قد توجد بمعزل عن حب الجمال ، وحب الجمال قد يوجد بمعزل عن غريزة التناسل ، ولا معنى لأن يقال إننا نستجمل المرأة لأن غريزة التناسل تسوقنا إليها وتضطرنا إلى حبها ، إذ لو كان الأمر كذلك لأغنتنا تلك الغريزة عن الجمال ولأصبحت كلمة « المرأة » مرادفة لكلمة المرأة الجميلة ، وأصبح وصف الجمال فضولا لا يضيف إلى الأنوثة شيئاً من عنده ، وإنما الأولى أن يقال إن غريزة التناسل تعجز وحدها عن سوق الأحياء إليها ، فتتخذ من الجمال شركا توقعهم به فى أسرها وتستميلهم به إلى حظيرتها ، وكلما عجزت الغريزة عن تنمية النفس بحضها على مؤاتاتها زادت حاجتها إلى معونة الجمال وعظم اعتمادها على هذا المدد الغريب عنها ، فكأنه الحلوى التى يكسى بها الدواء لتشتهيه النفس إذا عجزت المنفعة البحتة عن الترغيب فيه[2] .

وفى تصورنا أن كلام العقاد فى هذا الصدد فى محال آخر عما يدعيه ، وذلك لأن كلام « نوردو » — كما سبق أن بينا — فى نشأة أصل مفهوم الجمال عند الإنسان الأول لا كما هو اليوم .

ويضيف العقاد إلى هذا قوله : « مما لا مراء فيه أن الحب نفسه بالرغم من أنه مثير للشعور بالجمال ولا يتوحد معه بحال ، إلا أنه يرينا من فتنة الحياة ما لا نراه بغيره . وأن جمال المرأة أغلى محاسن هذه الدنيا المشهورة . بيد أن الحب لا يخلق فتنة الحياة وليس جمال المرأة هو كل ما فى الدنيا من المحاسن ولكنها يصبغان الدنيا بهذه الصبغة ، لأنهما يوقظان القلب ويذكيان الشعور ويبعثان كوامن الوجدان فيتفتح لما حوله ويرى ما لم يكن يراه ويستوعب ما كان يلمحه بطرف العين ويستحسن ما كان فى غفلة عن حسنه قبل أن تتراءى الدنيا لخواطره فى ثوبها الجديد[3] » .

ومن ناحية أخرى فإن الغريزة الجنسية من وجهة نظره وسيلة لا غاية وجزء من الحياة وليست كل ما فى الحياة ، أما الغاية الحقيقية فهى التمام

---

(١) المرجع السابق ص ٨٦ .

(٢) و (٣) المرجع السابق ص ٨٦ — ٨٨ .

والبقاء وليست البقاء فحسب، لأن الأنواع تتقدم وتجمل ولا تبقى على حالة واحدة، ومتى كان التقدم والتحسن غاية من وراء الغريزة الجنسية فلماذا نحصر الجمال كله فى نظرة الجنس إلى الجنس؟ ولماذا نقول إن الجمال تابع لغريزة النوع ولا نقول إن غريزة النوع تابعة للرغبة فى الجمال[1]؟

ويتساءل العقاد عن المقياس الذى يمكن بوساطته تفضيل نوع من الجمال على نوع آخر، إن لم يكن هناك مقياس عام للجمال غير المقياس الذى ينظر به كل نوع إلى نفسه؟ ويمكن أيضاً بوساطته تعليل الاختلاف بين الأمم العالية والأمم الوضيعة فى تذوق محاسن الطبيعة ولذات الفنون إن كانت حاسة الجمال مقصورة على غريزة النسل التى قل أن يمتاز فيها إنسان على إنسان، بل قل أن يمتاز فيها الإنسان على الحيوان[2]؟

ويجيب العقاد على تساؤله ذاهباً إلى أن الأمم العالية تدرك من آيات هذا الوجود ما لا تدركه الأمم الوضيعة، ولكنها لا تفضلها فى قوة الغريزة الجنسية إن لم نقل إنها دونها فى قوة هذه الغريزة، وليس فى وسعنا — وإن غلونا فى جمود العلم — أن نقول إن النظرة النوعية وحدها هى التى تجعل الأوربى يرى امرأته أجمل منظراً وأحلى شمائل من الزنجية المبتدئة فى خرائب خط الاستواء[3].

ويواصل العقاد إجابته على أسئلته السابقة فيرى أنه لا يخطىء حقائق العلم المقرر إذا قال إن «الجمال» هو غاية الحياة وإن الغريزة النوعية هى إحدى وسائله أو هى أقوى وسائله إلى تلك الغاية، إن هذا لأصدق من القول بأن الفنون الجميلة نزعة جنسية محولة عن غايتها كما يزعم الباحثون فى المسائل الجنسية من جماعة الأطباء «والنفسيين[4]».

وينتهى العقاد إلى أن الغريزة النوعية لا تفهم إلا على أنها مظهر جسدى للرغبة فى التمام والبقاء، وهى هى الرغبة التى يسعى إليها الفن من طريقه فيسبق إليها الغريزة بمراحل لا تعبرها إلا فى الزمن الطويل، فالحب والفن يسعيان معاً إلى وجهة واحدة ويتعاونان معاً على المسير فى سنن واحد، ولهذا

---

(١)، (٢)، (٣)، (٤) العقاد: مراجعات — ص ٨٧ — ٨٨.

يشتاق الحب إلى الفن ويشتاق الفن إلى الحب ، ولهذا يجور الشغف بالفن أحياناً على غريزة النسل ، فلا يهنأ الفنانون بالنسل الموفق السعيد ولا ينمو حب الجمال فى الفنانين على حساب الغريزة النوعية إلا لأنهما شريكان متكافلان يزيد فى أحدهما ما ينقص من الآخر ، فلا بأس على هذا المعنى أن نقول إن الغريزة الجنسية هى نزعة فنية ظاهرة فى ثوبها الجسدى وليست النزعة الفنية هى الغريزة الجنسية الحائدة عن الطريق[1] .

ب : ما الذوق :

الذوق — فى تصور العقاد — يتطلّب من الشاعر أن يمتاز بحس يدرك به مزايا الحس وفوارقه فى غيره من الناس ، بحيث لا تتماثل الناس عنده كما تتماثل الصور المنسوخة ، لأنه لا ينفذ من العلم بنفوسها وملامح ضمائرها إلى ما وراء الظواهر والعناوين ، ولذا فإن إحساسه بهذه النفوس لا يكون على شيوع وتشابه ومجاراة فى الوقت الذى تحيا فيه هذه النفوس ، وتوحى الحياة إلى من يقاربها[2] .

وإذا فهم الذوق بهذا الفهم ، فإنه يصلح أن يكون مسباراً للفن الصحيح وبالتالى يصلح أن يكون مسباراً للحياة الصحيحة ، لأن التلطف الناعم شىء ظريف فى لحظة من اللحظات أو حالة من الحالات ، ولكنه ليس هو الحياة فى أعماقها ولا هو الشعور فى مثله الأعلى ، فليس التعبير عنه إذن هو كل ما يتطلبه العقاد من الشاعر ، ولا الرجوع إليه هو كل ما يدركه الناقد ، وهذه حقيقة سهلة ناصعة السهولة يحجبها الإعياء النفسى وحده عمن ضعفت نفوسهم وكلّت طبائعهم وحسبوا أنهم مثل الذوق والشاعرية ، لأنهم يجهلون ما يجهلون ، ولا يحسون إلا ما يحسون ، ولو علموا أنهم مبتلون بالعمى مصابون بالكلال لما شمخوا حين ينبغى أن يطرقوا ولا نقدوا حين ينبغى أن يلتمسوا المعرفة وينهضوا إلى السؤال[3] .

---

(١) العقاد : مراجعات — ص ٨٨ ، ٨٩ .
(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ١٦٦ .
(٣) المرجع السابق — ص ٣٨ ، ٣٩ .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الدنيا لو كانت كما يحسها هؤلاء أو كما يصورونها فى أشعارهم ، ولو كانت الفطرة الإنسانية كما فطروا هم عليها أو كما يريدونها ، ولو كانت عظائم الطبيعة وذخائرها كما تبدو لهم أو تبدو فى ثنايا كلامهم لكان الذوق الناعم هو قسطاس الشاعرية ومطلب الفنون وعنوان التعبير السليم[1] .

وينتهى العقاد إلى «أن قسطاس الشاعرية غير ذلك وأن مطلب الفنون أعلى من ذلك وأن عنوان التعبير أسلم من ذلك ، لأننا نعلم أن الحياة غير تلك الحياة وأن الطبيعة الإنسانية أرحب وأرفع وأقوى وأعمق من طبيعة الشعراء المصريين المعاصرين له ، وأن النعومة كالطفولة الضعيفة تروقنا بعض الأحيان ولكننا لا نلتزم لأجلها أبد الزمان »[2] .

والدارس لما كتبه العقاد فى الذوق يرى أنه يقسمه قسمين : ذوق خالق محى ويعنى به المقدرة الخالقة للنتاج الفنى ، والذوق على هذا الفهم — كما يقول العقاد — يضيف من عنده شيئاً إلى شعور الناس بما يراه ويصفه ويحكيه .

ويسمى العقاد هذا الذوق فى موضع آخر بأنه الذوق النادر ، ويوضح قيمته من الناحية الأدبية حينما يرى أن صاحبه ينقل لنا إحساسه بالشىء القديم الموجود بين جميع الناس ، فإذا بنا كأننا نحسه أول مرة ، لما أودعه فيه من شعوره وما أضفاه عليه من طرافة ، فإذا وصف البحر أو السماء أو الصحراء أو الروضة فكأنما هو يجعلها بحره وسماءه وصحراءه وروضته ، لفرط ما مزج بينها وبين مزاجه وشعوره ، وتسرى إلى القارئ هذه الجدة فيرى هذه المناظر بعين غير التى كان يرى بها مألوفاته[3] .

ويرى العقاد أنه من هذا المعين نبع وصف الأقدمين للطبيعة ومحاسنها ومخاوفها ، فتمثلوها - لفرط شعورهم بها - عرائس وصوراً وأطباقاً وأرواحاً وبعثوها جنة

---

(١) المرجع السابق — ص ٣٩ .

(٢) المصدر نفسه — ص ١٦٧ .

(٣) العقاد : شعراء مصر — ص ١٦٨ ، وراجع كذلك : مطالعات فى الكتب والحياة — ص ٢١٦ .

وشياطين وأغوالاً ، لأنهم عاشوا فيها وعاشت فيهم فمزجوها بدمائهم، ولم ينظروا إلى الطبيعة كأنهم ينظرون إلى « سجادة » منسقة الخيوط مزبرقة الألوان مريحة لمن يمشي فوقها أو ينام عليها كما يستريح العديد الأكبر من رواد الرياضة فى منازه الخلاء[1] .

وفى تصورنا أن الذوق بهذا المعنى الذى ذهب إليه العقاد لا يتفق والمعنى الذى يقصد من الذوق فى مجال الفلسفة ، لأنها تنظر إليه على أنه القدرة على تقويم الشيء فنياً .

وأما القسم الآخر من الذوق فهو الشائع المكرور الذى يتملى الجمال ويستحسنه حين يراه معروضاً عليه . ولا يعدو هذا الذوق أن يكون مجرد التذوق والقدرة على الحكم من غير خلق . .

وفى مقام التدليل على هذا الذوق الشائع يذهب العقاد إلى أن الذين يحبون محاسن الطبيعة كثيرون يحسبون بعشرات الألوف ، وكل من يخرجون إلى الرياض ويجلسون على الحداول ويسهرون فى القمراء ويستمعون إلى شدو العصافير ويبتغون منازه الأرض فى المواسم وأيام البطالة ، هم محبون للطبيعة يشغفون بها كما يشغفون بالفرجة والاسترواح ، وقد يشبههم فى هذا بعض الأحياء التى تغرد على الشجر كلما آن الأوان أو تأوى إلى الظلال والأمواه كلما حنت إلى الراحة وبرد الهواء[2] .

ويرى العقاد كذلك أنه قد يدرك محاسن التحف وجمال الرياش والثياب وقيم الجواهر والأعلاق كثيرون يحسبون بعشرات الألوف ، بل إنهم ليتعلمون هذا « الذوق » بالخبرة والتدريب إن فاتهم بالطبع والوارثة[3] .

ومن الباعة والخدم فى الفنادق من يحسنون اختيار الأثاث وتصفيف الآنية على مثال يسعى إليه من يقتنون الجواهر والآنية ليتعلموه ويقيسوا عليه[4]

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(٢) ، (٣) المرجع السابق — ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

(٤) العقاد : شعراء مصر — ص ١٦٧ .

وبهذا الفهم لحقيقة الذوق نره يطبق فهمه هذا على شعر شوقى ، ويخرج منه بأن فى أوصاف شوقى دلائل كثيرة على الذوق المتملى المستمتع ، وليس فيها دليل واحد على ذوق الخلق والحياة ، لأنه معنى دائماً فى وصفه بأن يبحث للمشبه به عن مشبه فى لونه من محفوظات المشبهين ، كأن يبحث لوصف الشىء الأحمر عن أحمر مثله ووصف العطر يطلق حوله الند والبخور ، وكلمة من هنا وكلمة من هناك عن الخدود والعيون والوجد والهيام[1] .

ويدلل العقاد على ذلك بأن شوقى ينظر إلى الطبيعة نظرته إلى سجادة منسقة الخيوط مزبرقة الألوان مريحة لمن يمشى فوقها أو ينام عليها ، كما يستريح العديد الأكبر من رواد الرياضة فى منازه الخلاء[2] .

فالرياض لدى شوقى والخمائل والجداول والأنهار والسموات هى بعينها رياض زوار المواسم والآحاد « وخمائلهم وجداولهم وأنهارهم وسماواتهم لا تزيد ولا تنقص[3] .

على أن العقاد يرى أن بيتاً واحداً كبيت البحترى الذى قاله فى الربيع وهو :

أتاك الـــربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلّما

ليساوى كل ما نظم شوقى فى ربيعياته وريحانياته ومناظر النيل أو مناظر البحور ، ويعلل العقاد ذلك بقوله : « لأن الطلاقة والاختيال والبشاشة والحسن الذى يهم بالكلام ، هى علامات الربيع المبثوث فى النفوس ، وكل كلمة من هذه الكلمات تدل على النفس الحية التى تشاهد الربيع أكثر من دلالتها على الربيع الظاهر فيما يبدو للعيان ، أو على السجادة المزخرفة بالأصباغ والنقوش والدوائر والخطوط ، ولو لم يكن البحترى قد أحس بشاشة الطلاقة وزهو الاختيال وفرح الحياة النامية ونجوى الحسن المتكلم حين شهد ربيعه ، لما كان لزاماً أن يذكر هذه الكلمات ويجمع بين هذه الصفات ، ولكانت له مندوحة عنها بوصف الأحمر يبحث له عن أحمر مثله فى محفوظات المشبهين كما يفعل شوقى »[4] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٦٧ .

وينتهى العقاد إلى أن أوصاف شوقى للطبيعة لاترى موضعاً منها لالتفات « خاص » كما هو شأن المولعين حقاً بمحاسن الطبيعة الفطرية ، فليست الآجام عنده خيراً من الأنهار أو الأنهار خيراً من الآجام ، وليس النجم عنده مأثوراً على الأزاهير أو الأزاهير مأثورة على النجم ، وليس شعور الحيشان والقوة لديه أقرب وأظهر من شعور السكينة والاسترسال فى الأحلام ، وليس العشق الأول — إن كان هناك عشق — أول عاطفة أكبر أو أصغر وألطف أو أعنف من العشق الثانى ، إن كان هناك عشقان ، وليس شىء مختلفاً عن شىء ، كما لابد أن يكون كل طبع يتذوق ويميز ويميل ، ويتفاوت ميله بين القوة والفتور والشغف والإعراض ، بل كل شىء على استواء واحد كما يتمثل فى النفوس المخلوقة على استواء واحد (١) .

ويتساءل العقاد : هل فى رواد نزهة الهرم أو القناطر الخيرية ليالى الصيف القمراء رائد هو أقل حباً للرياض والأنهار والكواكب والسماوات من شوقى فى هذا الطراز من الربيعيات والطبيعيات ؟ وهل لشوقى حب للرياض والأنهار والكواكب والسماوات مختل فى نوعه من حب هؤلاء على الإجمال؟(٢)

وتأتى إجابة العقاد على هذا التساؤل مقررة أن شوقى لعله لم يقل بيتاً واحداً لا يقوله واحد منهم لو كانت له قدرة على صناعة النظم وكان فى مثل حاله من ترف المعيشة(٣) .

ويرى العقاد أن هذا لا يقع إلا فى الطبائع المخلوقة على الشيوع أو فى الأذواق التى تتملى الجمال وتتلقاه ، ولكنها لا تحييه من حياتها ولا تزيد عليه من لدنها ولا تشعر به شعوراً يصعب على المرء أن يتعلمه ويكسبه بالمعاشرة والرياضة إن أخطأه ميراث آبائه وأجداده(٤) .

وتأسيساً على فهمه للذوق نراه يتجه بالنقد لإسماعيل صبرى الذى نهل من الآداب العربية والفرنسية على سواء ، ذاهباً إلى أن إسماعيل صبرى شاعر صادق الشعور ناقد بصير بالنقد ، غير أنه فى شعره ونقده لا يتعدى نطاقاً

---

(١) المرجع السابق — ص ١٦٩ ، و ١٧٠ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : شعراء مصر — ص ١٧٠ .

يرسمه له مزيج من ذوق القاهرى وذوق المدرسة « اللامرتينية » فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتمييز ، وذلك لأن شعره لطيف لا تعمل فيه ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده بصير عارف بالزيف ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها[1] .

ومن ثم يرى العقاد أن أدب إسماعيل صبرى أدب « الذوق » وليس بأدب النزعات والخوالج ، وأدب السكون وليس بأدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح الحسن وليس أدب الابتكار المستكشف الجسور[2] .

ويبين لنا ذلك من قول العقاد : « إذا قال شاعر إن عزيمة البطل الممدوح تصدم الصخر الأشم فتهده وتمهده ، قال صبرى إن عزيمة بطله « تلامس » الصخر فتنبت فيه الأزهار[3] :

وعـزيمـة ميمونة لو لامسـت صخراً لعاد الصخر روضاً أزهرا

وفى تصورنا أن الغاية هنا عند إسماعيل صبرى بقوله : لو لامست منصبة على ميمونة وهى صفة لعزيمة ، وليست منصبة على العزيمة نفسها ، أى إن عزيمته تثمره . وهنا نرى أن العقاد يحترم عمود الشعر بهذا النقد . .

على أنه يرى أن قول صبرى فى الغزل والتشبيب شبيه بقوله السابق فى العزيمة[4] :

يالواء الحسـن أحـزاب الهـوى أيقظوا الفتنة فى ظـل اللـواء
فرقتهـم فى الهـوى ثاراتهـم فاجمعى الأمـر وصونى الأبريـاء
إن هـذا الحسن كالمـاء الـذى فيـه للأنفس ريٌّ وشفـاء
لا تـذودى بعضنا عـن ورده دون بعض واعـدلى بين الظمّاء

يعقب العقاد على هذه الأبيات بقوله : « فهنا ذوق وكياسة وليس هنا عشق ومراره ، ولن تذكرنا هذه الأبيات بعاشق يهوى معشوقاً يقف عليه نفسه ويطلب إليه أن يقف نفسه عليه ، وإنما تذكرنا بنديم قاهرى فى سهرة من سهرات

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : شعراء مصر ـ ص ٣٤ ، ٣٥ .

الطرب يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى إليها والثناء عليها ولا يشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الأحزاب والعدل بين الظماء[1] .

وفى اعتقادنا أن الذى وقع فيه صبرى فى أبياته السابقة يرجع إلى ضعف الأصالة وضعف الطاقة الشعرية ، لأن التذوق غير طاقة التعبير عن التذوق . والنتيجة التى يخلص إليها العقاد من هذا كله أن هذه الطريقة التى ألفها عند صبرى وغيره من الشعراء الذين يتمتعون بالذوق الناعم ، إنما هى خليقة الحضارة التى تنتهى إلى ترف والترف الذى ينتهى إلى نعومة ، وذلك هو معدن « الذوق » المشفق من تنبيه النائم المريض[2].

* * *

على أن العقاد يذهب إلى أن الذى قضى على الشعر العربى إنما هو وباء التأنق فى الألفاظ الذى منى به الشعر العربى ، ويرى أن اليقظة الأدبية التى سادت فى الشعر قد اعتمدت على سريان الشعر العربى القديم بين أيدى المتأدبين والقراء على أثر ظهور الطباعة وانتشار آثارها فى البلاد الشرقية ، ومن ناحية أخرى يقظة القراء المطلعين على الكتب الأوربية والأنماط الحديثة فى شعر اللغات الحية التى كانت معروفة يومئذ بين خاصة المصريين[3] .

ويخلص من هذا إلى أن الشعر العربى القديم والشعر الأوربى الحديث كليهما خليقان أن يصرفا الأذواق عن تلفيقات اللفظ وزخارف التمويه المبذول . ويعينهما على ذلك نفحات الصحة والفتوة التى أخذت تشيع فى النفوس بعد عصر الخمول والتلكؤ والمهانة ، وليس بكثير على هذه العوامل المجتمعة - ولو كانت فى بدايتها - أن تكشف للناس عن زيف الصناعة المبهرجة والتزويقات الهازلة ، وترتفع بهم عن هذه الطبقة الوضيعة إلى طبقة القدوة بذوى الأصالة وأعلام الفحولة والجزالة ، وليس بكثير على هذه العوامل أيضاً أن تنقل الشعر

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(٢) ، (٣) العقاد : شعراء مصر ص ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٧ .

من كونه مسأله لغة وفصاحة لغوية ، بل مسألة لغة بدوية عربية لا تم على أكملها وأرقاها إلا فى أسلوب كأسلوب الشعراء الجاهليين والمخضرمين وأغراض كالأغراض التى نظم فيها أولئك الشعراء[1] .

وليس بكثير على هذه العوامل أن تنقل الشعر إلى التعبير عن وجدان الشاعر تعبيراً جميلا مطرحة تلك المحسنات فى الطريق ؛ لأن وباء التأنق كفيل أن يقضى على كل ذوق سليم . .

* * *

وبعد أن ينتهى من الحديث عن أثر الاحتفاء بالمحسنات فى الشعر على الذوق يخبرنا بأن الأذواق الحية أخذت تحل محل القواعد الدراسية فى علم العروض ؛ إذ كان الشعراء المتقدمون على الثورة العرابية — إلا من شذ منهم — يتعلمون العروض ويحسبون الناظم على غير علم به داخلا فيما لا يعنيه متطفلا على غير فنه ، كما كانوا يدرسون المحسنات البديعية والقافية ليطبقوا هذه وتلك على أشعارهم[2] .

وفى اعتقادنا أن الأذواق الحية لا تحل محل القواعد الدراسية ، لأن القواعد مقدمة للدربة والممارسة والتأمل ، ثم بعد ذلك تأتى الحاجة إلى تفهم معنى الجمال من مصادره فى الطبيعة أو فى الفن على سواء .

على أن العقاد على الرغم مما سبق يرى أن إحلال الأذواق الحية محل القواعد الدراسية لا يحدث إلا بعد أن تحدث فى الأمة أمور كثيرة متشابكة مختلفة تتناول عناصر الحياة فيها من جميع الأنحاء ، ويحدد الوقت الذى ظهرت فيه تلك الأذواق الحية بالوقت الذى قامت فيه الثورة العرابية[3] .

ومعنى هذا أن ظهور الأذواق الحية كان مساوقاً لظهور بواعث النهضة القومية التى انتهت بقيام الثورة العرابية ، ومعناه أيضاً أنه لا يمكن أن تقوم نهضة أدبية منفردة من غير أن تستند على نهضة قومية تدعمها وتشد من أزرها ، وإلا كان مصيرها الفشل ، والفشل الذريع .

---

(١) المرجع السابق ص ٤٧ .

(٢) ، (٣) المرجع السابق ص ١٠ .

وتأسيساً على فهمه للذوق الذى كان سائداً فى الجيل الماضى نراه ينقد شوقى ، ويذهب فى نقده إلى أن ذوقه وشعوره وسمته يرتكز على بيئته التى يمثل واحداً منها فى مزاجه وخلائقه ، وهى بيئة الترك « الحكوميين » المتمصرين الذين مسوا التفرنج مساً ولم يتغلغلوا فيه ، والذين عنوا بالحامعة الدينية أشد من عنايتهم بالوطنية المصرية ، لأنهم ينزلون من الأولى منزلتهم ويسوغون بها سيادتهم ورجحانهم ، ولكنهم لا يجدون من هذه المنزلة على أقواها وأرجحها وأعلاها فى العصبية الوطنية(١) .

وكل ما تجده فى واحد من أبناء هذه البيئة من ذوق وسمت وشعور فأنت واجده فى شوقى على قدر واحد أو قدر متشابه فهم ؛ ينعمون بالذوق الجميل من أثر الترف الطويل ، ولكنهم ينعمون به مستمتعين متملين لا خالقين مبدعين ، وهم يعرفون ذوق الجمال فيما يشبه التحف والآنية والرياش وآلات المعيشة ، ولكنهم قلما يعرفونه فى نوازع الطبيعة والفطرة الحية التى يستمد منها أبناء الفنون آياتهم ولو لم يكونوا ذوى يسار أو مترفين . وهم يأخذون عن التفرنج أزياءه ويجارون العصر فى ألوانه وسماته ، كما يجاورن كل شارة غالبة وكل وسم مقدم بين الطبقة الحاكمة . أما البواطن فهى لا تتغير ولا تزال على طويتها الأولى كأنها لا تتصل بما حولها إلا بشعور الطبقة والوجاهة دون شعور البواعث النفسية والخوالج الإنسانية(٢) .

وفى تصورنا أن العقاد فيما سبق قد غالى فى تطبيق أثر البيئة وقلة اعتداده بالشخصية ومن هنا فإننا لا نتفق معه فيما ذهب إليه ، ودليلنا على ذلك لن نستمده إلا من كلام العقاد نفسه ، وذلك أنه ذهب إلى أنه لولا أننا نفهم الكلام والعمل بالرجوع إلى متكلمه وعامله لما عنينا بالاطلاع على سيرة واحدة ولاوجدنا فرقاً بين أن يكون هذا القول منسوباً إلى زيد أو إلى عمرو ، ومنجماً على حسب هذه الحوادث أو منجماً على الحوادث الأخرى فى زمان آخر(٣) .

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٣ .

(٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٨٣ ـ ١٨٤ .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٤٦٦ ، ٥١٠ .

ويوضح العقاد أكثر من ذلك حين يرى أننا إذا عرفنا المتنبي كما هو ماثل أمامنا فى قصائده وأقواله لم يبق وراء ذلك من حقيقة الرجل إلا ما يتشابه بينه وبين سائر الناس ، لأنه يجوز أن يقيم أناس فى حلب كما أقام فيها أبو الطيب ، وأن يرحلوا إلى مصر كما رحل إليها ، وأن تتوارى أنسابهم وأسماء آبائهم وأمهاتهم كما توارى كل ذلك فى ترجمة حياته ، ولكن الذى لا يجوز أن يتشابه فيه صاحبنا وغيره من الناس قديماً وحديثاً هو هذا الديوان ، أو هو أجزاء هذا الديوان متفرقات أو مجتمعات[1] .

فالعقاد هنا يرى أن البيئة لا تقضى على الشخصية ، لأن أثرها لا يتعدى بعض الحقائق التى يتشابه فيها الشاعر بينه وبين سائر الناس ، وليس منها بطبيعة الحال شعره الذى هو صورة نفسه والذى نعرف الشاعر من خلاله . .

وليس معنى هذا أن العقاد ينفى معرفة بيئة الشاعر فى دراسته ، لأنه يقول فى هذا الصدد « معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر فى كل أمة ، فى كل جيل . ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً ، وهى حتى فى هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها[2] .

* * *

وفى ضوء ما سبق ينعى العقاد على النقاد الذين سلمت أذواقهم من المسخ أن يستمعوا إلى الأغانى الشائعة ،ولا يخجلون من أن يكون هذا الطنين الخافت صدى نفوس آدمية ينتسبون إليها وتنتسب إليهم ، كما ينعى عليهم وعلى القراء أيضاً أن يعتمدوا على الذوق وحده فى الحكم على نص أدبى وذلك حين

---

(١) المرجع السابق ص ٤٦٦ ، ٥١٠ .

(٢) العقاد : شعراء ـ مصر ص ٣ .

يقول : « من الذى لا يؤسفه أن يسمع نقادنا وقراءنا يتسكعون فى لطائفهم ورقائقهم الغثة فيعجبهم الهذر إذا وافق ما يتحرونه من أصول الرقة ، ويثقل عليهم الكلام الفحل إذا خلا من تلك الأصول التى يتمحلونها ويقولون : هذا مما لا يسيغه الذوق ولا ينبغى أن يخاطب به المحبوب أو يشبه به ، وهذا يزرى من لطافة الشعر وحلاوته ، وهذا قبيح بالغزل والتشبيب ، وهذه كلمة غليظة أو لهجة خشنة ؟ إلى غير ذلك مما يخيل إليك أن القوم خلقوا من الشمع الذائب لا من الطين اللازب[1] ؟ ؟

ثم يوضح أكثر من هذا حين يذهب إلى أن نقده ليس مبنياً على منهج التأثريين Impressionist ، وهى الطائفة التى ترسم للقارئ ما تسميه أثر العمل الأدبى فى نفسها ووقعه فى ذوقها ، ثم لا تبالى مع هذا بمقياس معلوم يمكن القياس عليه والاحتكام فى المسائل المتشابهة إليه[2] .

ويرى العقاد أن النقد الذى لا مقياس له غير ذوق صاحبه ، ولا غاية له إلا أن يخرج بك من العمل الأدبى بأثر يدعيه ولا يقبل المحاسبة فيه ، إنما هو ثرثرة لا خير فيها ، وهذا لا يساوى الإصغاء إليه ، لأن الإفضاء به والسكوت عنه سواء . على أنه يتهكم بهذا المنهج فى النقد حين يشبهه بحكاية « جحا » المشهورة حين قيل له : كم عدد نجوم السماء ، فقال لهم : عدد شعر رأسى ، فقالوا له : هذا غير صحيح وعليك البرهان ، قال لا ، بل صحيح وعليكم أنتم البرهان . عدوا النجوم وعدوا شعر رأسى ، وبينوا لى الفرق بين العددين إن كنتم صادقين »[3] . .

ويمضى فى حديثه ذاهباً إلى أنه لا يريد أن يكون « شعر رأس الناقد » هو المقياس الذى يعجز به السائلين والمستفهمين ، فإما أن يصدقوا ما يدعيه من آثار الأعمال الأدبية فى ذوقه وإما أن يأتوه بالبرهان على نقيض مايدعيه؟[4]

ثم يبين أن لن يكون عدد نجوم السماء فى حسابه إلا (كذا) بالأرقام

---

(١) العقاد : الفصول ص ١١٤ ، ١١٥ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : ساعات ص ٦ .

والأصفار التى تنتظم فى كل حساب ، أما الإحالة إلى « شعر رأس الناقد » فلا تسفر عن بيان صحيح فى النظر إلا حين يكون الرأس أصلع لا شعر فيه وتكون السماء محجوبة ليس بها نجوم ؟ ولكنها فيما عدا ذلك أحجية لا تبين لك عن عدد ما فى الرأس ولا عن عدد ما فى السماء[1] .

ويتضح مما سبق أن العقاد يرفض فى سخريته النقد الذى يقوم على الذوق فحسب ، ولا يعتمد على المقاييس النقدية المتعارف عليها فى الآداب العالمية .

ومهما يكن من أمر فإننا نرى أن حديث العقاد عن الذوق لا يتعدى الذوق الفردى لدى الشاعر ، ومن هنا فإنه أغفل الذوق الجماعى لدى القراء ، وفى اعتقادنا أن الذى ساقه إلى ذلك تناوله لشوقى بالنقد ومحاولته هدمه . لأن أكثر ما كتبه فى الذوق يكمن فى نقده لشوقى فى كتابيه : الديوان فى الأدب والنقد ، وشعراء مصر وبيئاتهم .

وفى اعتقادنا أن العقاد يتفق فى هذا المنهج مع الناقد الإنجليزى كولبردج — Coleridge — لأنه يرى أن الناقد يحمل شعلة تنير السبيل لغيره[2] . ثم يؤكد لنا « كولبردج » أهمية المبادئ والمقاييس التى يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها مع تعيين هذه المبادئ بالتفصيل فى تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر .

ويرى « كولبردج » كذلك أن الناقد ليس هو الرجل الذى يعبر عن آرائه الشخصية الصرف والتى لا قيمة لها ، ولكنه الرجل الذى يكتب عن العمل الأدبى بصيغة تؤدى إلى القبول التام أو إلى الرفض التام[3] .

وليس معنى هذا أن تكون المبادئ لدى « كولبردج » قواعد ثابتة متحجرة يطبقها المرء تطبيقاً أعمى وبصورة آلية ، وإنما هى وسائل مفيدة فى يد الناقد فحسب ، وهذه الوسائل ترشده فى عملية نقده للعمل الفنى المعين كما تعينه على إيضاح استجابته إزاءه ؛ ومن هنا يرى أنه لو كان للشعر قواعد

---

(١) المرجع السابق ص ٦

(٢) راجع فى ذلك : Biographia Literaria Vol II, p. 85.

(٣) راجع فى ذلك : Literaria V l I, p. 96.

تفرض عليه من الخارج لما ظل الشعر شعراً ، وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية[1] .

ج ـ ما العاطفة :

يرى العقاد أن العاطفة تقوم أول ما تقوم على صدق الإحساس وعمقه وارتفاع طبقة التفكير ، ومن هنا يحدد علاقة الفكر بالحس والوجدان حين يذهب إلى أن نقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان ، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة ، فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء[2] .

على أن مزية الإنسان دائماً أن يحس حين يفكر وأن يفكر حين يحس وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الأدب كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه[3] .

ومعنى هذا ـ فى تصور العقاد ـ أن الفن والأدب وجدان إنسان ، ولابد أن يتم للإنسان الأديب الحس ويتم له التفكير[4] .

وعلى هذا المستوى من الفهم لموقف الفكر من الشعر يفرق العقاد بين شعر الذكاء وشعر الطبائع مدعياً أن شعر الذكاء زخارف أقوال وتصيد خواطر وتلفيقات أوهام وهو حبر على ورق ، وأن شعر الطبائع إيمان صادق وشعور دافق وعمل ناطق وهو كلمات من لحم ودم ، وليس هناك من يشك فى أن الشعر الصحيح موصول بالطبائع القوية ، والفطر الحية[5] .

ومن ناحية يرى أخرى أن شعر الذكاء شعر مموه لافائدة له قط ، وقل أن يتجاوز أثره القرطاس الذى يكتب فيه أو المنبر الذى يلقى عليه ، وشتان بين كلام هو قطعة من نفس وكلام هو رقعة من طرس .

---

(١) المرجع السابق الجزء الثانى ـ ص ٦٥ .
(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : مقدمة ديوان « بعد الأعاصير » .
(٥) العقاد : مقدمة الجزء الأول من ديوانه ـ ص ٨ ، ٩ .

على أن العقاد يفرق بين الذكاء والعقـــل مدعياً أن العقل بما فيه من ضبط النزوات وكبح الأهواء والموازنة بين الإحساسات مرجعه إلى الطبع القوى لا إلى الفهم الوحى ، بخلاف الذكاء فإن مرجعه إلى الذهن ، وليس الذهن بشيء إن لم تمدده العوامل المحركة وتؤيده الخلائق المستمسكة[1] .

ويسوقنا الحديث عن تفريق العقاد بين الذكاء والعقل إلى الحديث عن تفريقه بين النكات التى كانت مقياس الشاعرية عند الجيل الماضى وموقفها من الشاعرية ، إذ لا بد من التفرقة بينها لأنها قد تصدر عن الشاعرية فى بعض الأحيان وقد تنفصل عنها فى أحيان أخرى ، وقد تدل عليها فى غير هذه الأحيان ، وتلك على عكس الشاعرية أو على الخلو منها والإقفار من أدواتها ، ومن هنا وصف النكات باللسانية والوضعية ولم يتركها على إطلاقها.

ويوضح حقيقة النكات أكثر من ذلك حينما يذهب إلى أن منها ما هو لعب بالألفاظ أو الأوضاع أو الأشكال ، « وهو على هذا خفة فى الذهن من قبيل خفة اليد فى الحركة واللعب بالأشياء ، وليست هى على طائل ولا من الملكات النفسية إلا فى القشور[2] »

ومن النكات ما هو فطنة لنقائض النفس البشرية ونفاذ إلى مكامن الشعور وحيل العواطف التى تتوارى بها خلسة ، أو تحاول الظهور للعيان فى غير مظهرها الأصيل ، وهذه هى نكات الشاعرية بل نكات الملكات النفسية التى يقام لها وزن فى موازين الفنون والآداب[3] .

وإنه ليعتد بنكات الملكات النفسية ويقدرها حق قدرها ، لأنها كما يقول هى نكات الشاعرية فى الوقت الذى يهدر فيه كل قيمة أدبية للنكات التى هى من قبيل اللعب بالألفاظ ، لأنها لا تدل على سليقة مفطورة على استيعاب المحسوسات ولا تخرج عن مفارقات الألفاظ واللعب بالأوضاع والأشكال ، وذلك كشعـــر حفنى ناصف الذى لا يفترق عن نثره فى الجوهر والمزايا

---

(١) العقاد : مقدمة الجزء الأول من ديوانه ص ٨ ، ٩ .
(٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم ـ ص ٢٥ .
(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

والألوان ، فلا تخسر القصيدة عنده ذرة من جوهرها إذا أصبحت رسالة ولا تتغير الرسالة ذرة فى جوهرها إذاأصبحت قصيدة ، لأن العنصر الغالب على النوعين هو المعانى التى يستوى فيها المنظوم والمنثور ولا تستلزم الشعر دون غيره من أدوات التعبير[1] .

وفى مقام الاستدلال يورد العقاد رسالتين لحفنى ناصف إحداهما تتضمن شكره على هدية عنب ، والأخرى تتمثل فى كتاب أرسله إلى السيد توفيق البكرى يقول فيها : « ولا أدعى أنى أوازى السيد — صانه الله — فى علو حسبه أو أدانيه فى علمه وأدبه أو أقاربه فى مناصبه ورتبه أو أكاثره فى فضته وذهبه[2] . . »

ثم يعقب على هاتين الرسالتين مدعياً أن شعره لا يمتاز على رسائله بغير وزن العروض ، لأن هنا لباقة وهناك لباقة ، وهنا تنظيم حسن للأسجاع والفواصل وهناك تنظيم حسن للقوافى والأوزان ، وهنا تخريج للمناسبات اللفظية ، وهناك تخريج بهذه المناسبات ، وإن يكن هناك فارق بين النظم والنثر فهو قلة التكلف للتحسين والتنميق فى نظمه وكثرة المحسنات المتكافة على جودة الصنعة فى نثره[3] .

ويعلل العقاد ذلك بأن النثر لا يستفيد بلاغته ورونقة إلا من العاطفة والشعور أو من الزخرف والأناقة ، ولا مناص من الزخرف والأناقة إذا نقصت العاطفة ونقص الشعور ؛ ومن ثم لم يكن فى وسع حفنى ناصف أن يعرض عن المحسنات فى رسائله كما يعرض عنها فى قصائده ، لأنه يستغنى بالوزن والانسجام والرنين فى المنظوم ولايسعُه أن يستغنى عن هذه الزينة « الضرورية » بمزية من مزايا المنثور[4] .

وفى الوقت نفسه ينفى العقاد عن هذه النكات أن تكون دليلا على أن

---

(١) المصدر نفسه — ص ٢٦ .
(٢) المصدر نفسه — ص ٢٦ .
(٣) ، (٤) العقاد : شعراء مصر ٢٦ .

الشاعر فى طليعة الشعراء بله اتصالها بالشاعرية مطلقا ، لأنها من القشور وليست من الملكات النفسية ، لأن القارئ بعد قراءته لرسائل حفنى ناصف كافة وقصائده كافة لا يرى أنه زاد شيئاً من الشعور أو ربح شيئاً من العاطفة [1] .

وينتهى العقاد إلى أن ناصفاً لم يكن شاعراً ولا صاحب طبيعة شعرية ، وأن الحكم فى أمره أوضح وأثبت من أن يطول عليه الخلاف[2]. « فالشعر — كما يراه العقاد — وذرابة اللسان وما إليها شيئان مختلفان ، وقد نرى الرجل فصيحاً فى المجلس سريعاً إلى النكتة اللسانية أو الوضعية مفحماً لمساجليه فى معارض القول ، ثم لا يكون له بعد ذلك كله من الشاعرية نصيب . وقد ترى الرجل صامتاً نابياً عن نكات المجلس قليل الخبرة بمحاضراتها . ثم يكون من الشاعرية على النصيب الأوفى والحظ الأجزل[3] » .

ويوضح العقاد أكثر حينما يصف ابن زيدون بأنه ممن وهبوا هبة ذلاقة اللسان ورزقوا الفصاحة وحسن المحاضرة ، فكان حدثاً « أى حسن الحديث » لبقاً خطيباً لسناً قال عنه ابن بسام : « عهدى بابن زيدون قائماً على جنازة بعض حرمه والناس يعزونه على اختلاف طبقاتهم ، فما سمعته يجيب أحداً بما أجاب به غيره لسعة ميدانه وحضور جنانه[4] » .

ثم يقرر العقاد أن هبة الذلاقة قلما تتيسر لأحد مع عمق العاطفة وغزارة الشعور ؛ ومن هنا يحتم العقاد ضرورة العاطفة لكى يخلو الشعر من البهرج والمحسنات البديعية التى لا طائل تحتها .

ومما يدل على ذلك أنه أورد قول « جون استيوات ميل » فى فصل له عن تعريف الشعر أن هبة الذلاقة والفصاحة لا تتفقان فى الأمة الواحدة[5] .

ومن هنا يلح العقاد على فكرة تتمثل فى أن تستمد العاطفة وقودها من داخل النفس لكى تكون صادقة ، وأن الشاعر حين تكون عاطفته جياشة

---

(١) العقاد : شعراء مصر ص ٢٦ .

(٢) ، (٣) المرجع السابق — ص ٢٢ و ٢٣ .

(٤) ، (٥) العقاد : الفصول — ص ٩٩ و ١٠٠ .

فإنه ليعرض عن المحسنات فى قصائده ، لأنه يستغنى عنها بعاطفته التى تمور فى داخل نفسه فينفث هذا الموران فى شعره[1] .

وفى تصورنا أن العقاد يلتقى مع الناقد الإنجليزى « وليام هازلت » فى اعتماد الشعر على العاطفة ؛ إذ ذهب « هازلت » إلى أن الشعر هو لغة الخيال والعواطف ، لأنه يتصل بكل شىء لذة وألماً فى الإنسان ، وهو يستقر فى صدور الناس وأعماقهم . وهو اللغة العالمية التى تصل القلب بالطبيعة ، وهو يعبر عن كل جوانب حياة الإنسان وعن انفعالاته[2] .

وتأسيساً على هذا الفهم يذهب العقاد إلى أن ذلاقة اللسان أليق ما تكون حلية من حلى النثر وشقائق الخطابة، وصدورا عن هذا الفهم أيضاً نظر العقاد فى شعر ابن زيدون فوجد أنه كان شاعراً فصيحاً ، كما كان كاتباً فصيحاً وكما كان متكلما فصيحاً ، ولم يكن كذلك لمزية له فى الشعر على غير الشعر ولا لأن فصاحته التى لم تكن تفارقه كانت تنم على قوة عاطفة فيه ؛ إذ المعهود أن قوة العاطفة لا تملك الإنسان فى كل حين ولا تلازمه حين يتكلم جاداً ولا هياً حيث يلقى الخطب ويقرض فنون الشعر ، ولكن لأنه كان حسن موهبة الكلام وكان كلامه طوع إرادته لا طوع خواطره وأطواره[3] .

ومعنى الفصاحة فى كلام العقاد هو هبة الذلاقة فى اللسان ، وذلك لأنه يرى أن الفصاحة والشعر ، جد مختلفين ، لأنه شتان ما بين معدن الشىء وطلائه[4] .

ويرى الدارس أن العقاد يتفق فى هذا الفهم مع « وردزورث » الناقد الإنجليزى فى مقدمة أغانيه الشعبية ؛ إذ ذهب الأخير إلى أن امتزاج الشعور الذى تعوده العقل بالشعور الذى يرتبط بالعاطفة وسيلة ناجحة لقيد العاطفة وتعميقها والتخفيف من حدتها ؛ ومن هنا ترى أن العواطف التى تكبر فيها

---

(١) العقاد : شعراء مصر ٢٥ وما بعدها .

(٢) راجع : Lectures on the English Poets by, William Hzalitt) on Poetry in General) P. 1 etc.

(٣) ، (٤) العقاد : الفصول ص ١٠٠ .

نسبة الألم الذى تستدعيه تكون أكثر استساغة فى الشعر ، والمقفى منه بنوع خاص ، منها فى النثر ، وذلك لأن طبيعة الوزن تبعد اللغة إلى حد ما عن حقيقتها . ومن ناحية أخرى إذا لم تتكافأ عبارة الشاعر مع ما تحمل من عاطفة لم تفلح فى أن ترفع القارئ إلى ما أريد له أن يعلو إليه من تأثر[1] .

والذى نود أن يتقرر فى أذهان القراء أن الشعر — فى تصور العقاد — ليس هو العواطف وحدها ، كما أن العواطف ليست هى الرقة فى الشكوى والأنوثة فى الحنان ودموع كثيرة وآهات أكثر وسقم وحزن وبث وشقاء ، وإذا وجدت العواطف فى القصيد بهذا الفهم فليس معنى هذا أنه هو الشعر وأنها هى « العواطف » ، وإذا نقص البكاء فى القصيدة فلا تنقص منه الشاعرية بمقدار ما تنقص الدموع ، وذلك لأنه لا يتابع بعض الشعراء والنقاد فى أن يكون المقياس أن القصيدة التى فيها عشرون دمعة أشعر من القصيدة التى فيها عشر أو خمس ، أو القصيدة التى تقتصر على التأوه أقل فى البلاغة الشعرية من القصيدة التى تسمو إلى درجة البكاء ، والرجل الذى يبالغ فى حزنه ويفرط فى الاستعطاف هو الشاعر المطبوع والقائل البليغ[2] .

ويبادر العقاد إلى دفع شبهة طالما ترددت لدى نقاد العرب ، ولدى معاصرينا أنفسهم ، وتتمثل فى أن الشعر يضر به عمق الخواطر المصورة فيه ، وأن الشاعر إذا كان ذا تفكير عجزت طبيعته عن الشـــعر الجيد ، ونسى هؤلاء أن مهمة الشاعر أن يفكر ولكن بصور مجسمة لمشاعر ، ليشعر الآخرون بأفكاره عن طريق الصور لا بالمنطق .

والذى نراه فيما سبق أنه لا يمكن توحد العاطفة مع العقل من جهة الخلق الفنى ، إذ أن عملية التجريد فى العلوم وتأليفها غير عملية إثارة المحسات والعاطفة فى التصوير . ولا شك فى أن العاطفة نتيجة تفكير ولكنه تفكير له طابع المحس المصور .

---

(١) راجع : Wordsworth poetry and prose, with Essays By, coleridge, Hazlitt, De Quency preface of to lyrical Ballads P. 150.

(٢) العقاد ـ ساعات ص ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٢ .

أما من جهة النتاج الفنى فالأمر واضح بين التجريد فى العلوم والتصور فى الفن ، ولا صلة بين هذا وشعر الفكرة المصور .

ويتساءل العقاد عن الحب المعقول الذى يطابق المنطق والذى ينظر إلى حبيبه بالعين التى يراه بها جميع الناس .

ولكنه لا يلبث أن يجيب عن هذا التساؤل قائلاً : « إن نظرك إليه قد يكون معقولا مطابقاً للمنطق إذا نظرت إليه بتلك العين التى يراه بها من لا يحبونه ولا يؤثرونه على سواه ، ولكنك أنت نفسك — أنت الناظر — لا تكون « محباً منطقياً » موافقاً للمعلوم والمعقول من شئون المحبين حين تتساوى أنت وسائر الناس فى الإعجاب بحبيبك ، لأن الحب المعقول هو الذى يرى حبيبه بعين لا يراه بها الآخرون » (١) .

ومعنى هذا أن الحب المعقول فى نظر العقاد هو الذى ينظر إلى حبيبه بعين غير عين المنطق ، ألا وهى عين العاطفة التى تفرق بين الحبيب وغيره فى نظر المعجب الواله المفتون .

ويبين العقاد أنه معنى بتقرير حقيقة لا يكاد يعوزها الدليل وإن كانت محلاً للشك فى رأى بعض الكتاب والدعاة ، وتتمثل تلك الحقيقة فى أن الإنسان لا يحيا بالعقل وحده ولا يفهم بالعقل وحده ، ولكنه يحيا بالحياة التى هى مجموعة من الحس والغريزة والعطف والبداهة والخيال والتفكير ، وكذلك نفهم بالحياة التى هى مجموعة من هذه الملكات كيفما تعددت فيها التسمية والتفكير . فأنت إذا أردت أن « تفهم » إنساناً فليست كل وسائلك إلى فهمه أن تسلط عليه ملكة التعليل والتحليل ، بل أنت مشترك فى فهمه بخيالك وحسك وغريزتك وتفكيرك وعطفك وجميع أجزاء حياتك ، وشأنك فى فهم الكون كشأنك فى فهم الإنسان أو فهم أى شىء من الأشياء وخاطرة من الخواطر ، فقولك « تفهمها » مرادف لقولك تحسها وتتخيلها وتشملها بعطفك وبديهتك وفكرك (٢) .

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات صفحات ٢٠٠ و ٢٠١ و ٢٤١ .

وفى تصور نا أن هذا الكلام — على الرغم من أن العقاد أعلن أنه لايحتاج إلى دليل — لا يشرح الفرق بين الخلق الفنى المتوجه إلى العاطفة فى عملية الخلق وفى وسائل التصوير وبين التجريد ، فالقضية هنا هى التفرقة الحاسمة لا الخلط بين كل ذلك .

المجهول والعاطفة :

والحديث عن العقل والعاطفة يسوق العقاد إلى الحديث عن علاقة المجهول والعاطفة فى الشعر ، إذ أنه يرى أن كل منطق لا يكون صحيحاً إلا إذا دخل فى حسابه أمران محيطان بنا متغلغلان فينا لا مهرب منهما ولا روغان، ويعنى بهذين الأمرين « المجهول » أولاً ، و « العاطفة » ثانياً ، لأنهما راصدان لكل قضية منطقية يهدمانها هدماً ما لم يكن لها فى زواياها مكان مقدور ، فالعالم ليس له شأن كبير بالعاطفة كما يحسها الشعراء ، وهو إذا أراد حصر نفسه فى معمله وخرج منه بنتيجة علمية لاغبار عليها من ناحية النقد والاستقراء. ولكن الفيلسوف إذا خرج إلى دنيا لا مجهول فيها ولا عاطفة توحى إليها إنما يخرج إلى دنيا غير دنيانا هذه وإنما يأتى لنا بفلسفة خليقة بعالم آخر غير عالمنا الذى يحيط به مجهوله وتعمل فيه عواطفه ، وقد يصيب بمنطقه هذا فى حقائق الأرقام والإحصاءات ولكنه لايصيب به فى معانى الشعور وأسرار الحياة ، إذ كيف يحسب حساباً لهذه المعانى والأسرار وهو لا يحسها ولا ينقاد لدافعها؟ وكيف يصيب فى المباحث النفسية وهو لايحسب حساباً لتلك المعانى والأسرار[1]؟

ويرى العقاد أن الشاعر إذا سعى إلى الحقيقة على جناح من العقل لايعضده جناح من الشعور فإن الحقيقة تخونه فى هذه الحالة ويغدو صاحب ملكة علمية رياضية ، وخير مكان له هو بين رجال العلوم ورادة القضايا المنطقية لأنه — والحالة هذه — لا يبلغ بين الشعراء مثل ذلك المكان[2] .

وليس معنى هذا أن العقاد يقول بفصل العقل عن العاطفة ، ولكنه

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات صفحات ٢٠٠ — ٢٠٢ ، ٢٢٣ .

يطالب الشاعر فقط ألا يصل إلى الحقيقة عن طريق التجريد فقط ، بل لابد أن يدخل فى حسابه العاطفة والتصوير عن طريق إثارة المحسات ، وليست العاطفة — كما سبق أن قلنا — إلا نتيجة تفكير ولكنه تفكير له طابع المحس المصور .

وفى تصور العقاد أن الشاعر الذى يحظى بتقديره — فى حاجة إلى المجهول والعاطفة لأن فهم أعمال الإنسان ومكانه فى هذا الكون وحقيقته لا بد له من المجهول والعاطفة ، يتبين ذلك من قوله : « وفهم الإنسان ومكانه فى هذا الكون كما هو إنسان فى حقيقته لا يتصوره الذين يستهدون بالعقل وحده غير معتمدين على البديهة (الحدس) وعلى الشعور[1] .

ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن التقدم العلمى إنما يصل إليه العلماء على جناح العاطفة لأنها هى المحركة له وجزاؤهم إذا نجحوا وعزاؤهم إذا خابوا ، وليس التقدم العلمى فى حقيقته سوى حلم من أحلام العواطف أجيّج الرغبة وألهب الخيال ، فجاء العقل كالخادم الأجير يحقق ما تعلقت به الأخيلة واتجهت إليه الرغبات ، ولعل دوافع الإحساس وبواعث الخيال وهى « العواطف » هى التى تحمل الإنسان على كل جناح إذا قصد به التفكير وحده فى قرارة العجز والجمود[2] .

على أن العقاد يذهب إلى أبعد من هذا حين يذهب إلى أن المنطق لايصح إلا إذا حسب للعاطفة حسابها ، لأن العاطفة بالنسبة للمنطق شىء موجود ، وأن أى منطق يحق له أن يقول عن عمل من أعمال الناس ، ينبغى أن يكون هكذا أولا ينبغى أن يكون كذلك إن يكن لم يحس العاطفة ، الإنسانية ويستكنه مضامينها ويقيم لها وزنها[3] .

العاطفة بين العشق والغزل :

على أن العقاد يسلك بنا دروباً فى حديثه عن العاطفة ، وذلك حينما يتحدث عن العاطفة بين العشق والغزل ، ويقفنا على ماهية الغزل الصادق

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : ساعات ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ وما بعدهما .

فى تصوّره بأنه هو الذى تسمع منه تلك النغمة الساحرة التى ترتفع بالنفس إلى عالم الأحلام والأشواق وتسبح بها فى فراديس الأفراح والأشجان ، وتطالع منه وصفاً للحب كأوصاف أولئك الشعراء الكماليين الذين يجعلون المرأة المحبوبة أقنوماً ماثلاً للعيان يجمعون فيه كل ما خامر نفوسهم من المعانى الخفية والآمال الممنوعة والمحاسن التى لا أسماء لها فى لغة اللسان والمواجد العطشى إلى غير مورد[1] .

وبجانب هذا النوع العالى فى بابه ، وبتعبير أدق هذا الغزل الصادق الذى لا يمكن تقليده ولا الصنعة فيه . نرى نوعاً آخر من الغزل هو وصف للذات الحس التى يباشرها الشاعر أو يشتاق إليها ، وحب الشاعر الذى يتظاهر به حينئذ إنما هو حب « للنساء » لا حب « للمرأة » أو حب « للأنثى » التى يراها واحدة فى كل امرأة على اختلاف الصفات وتعدد الأسماء ، وليس يحتاج الشاعر إلا لأن يكون « حيواناً » ذكياً لينظم مثل ذلك الغزل ويجيد فيه أحسن الإجادة ، بل هو قل أن يحتاج إلى البصر — فضلاً عن النفس — ليهديه إلى من يؤثر بالحب ويختار للمتعة . فربما أغنته عن ذلك طبيعته الحيوانية التى ترضيها كل طبيعة حيوانية تقابلها وتكمن له ثم وراء تباين الأفراد وتغير الأسماء والصفات[2] .

ويرى العقاد أن شعراء العربية الغَزَلِين يصبون إلى المرأة الحيوان ، وأن جسداً مذكراً يشتاق إلى جسد مؤنث يجاوب طبعه ويرضى أثرته ، فلم تكن بهم من حاجة نحو المرأة وفهمها إلا على أنها « الأنثى الجسد » وذلك الفهم الخليق بطبيعتهم الحيوانية ولذاتهم الحسية . « ولكنك لا تقرأ لهم شعراً يسمون به إلى إدراك « النفس » الأنثوية وما فيها من حلاوة صافية ورحمة سماوية وكنوز عطف تغذى بها وجدان الرجل وترضعه بها روح الحياة طفلاً كبيراً كما أرضعته من قبل وهو طفل صغير ، ذلك ضرب من الغزل

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

لا تفرؤه ولا تجده فى الشعر العربى إلا أبياتاً متناثرة فى مئات الدواوين ومعانى هائمة بين قصائد العذريين[1] »

وبعد ذلك يتحدث العقاد عن استئثار الرجل بالغزل دون المرأة ، وفى هذا الصدد نراه يتساءل قائلاً : لماذا انفرد الرجال بالغزل ولم تنفرد به النساء إن كان مصدره الرقة واللين والنعومة وكان براء من العنف والقسوة والخشونة ولماذا يباح للرجل أن يطلب المرأة ويحمد منه الإلحاح فى طلبها ولا يباح لها أن تطلبه ولا يحمد منها أن تستجيب لأول دعوة منه ؟[2]

ويعلل العقاد استئثار الرجل بالغزل بأنه لم يكن عبثاً ، ولكن لأنه أقوى عاطفة وأقدر على التغلب برغبته من المرأة ، ولهذا استأثر الرجل أول الأمر بالزينة والحلى ، ثم شاركته المرأة فيها ، فانفرد دونها بالكشوط والندوب لأنها شارة الأيد والبسالة ، ولهذا أيضاً استأثر بالنداء على المرأة واستدعائها إليه بالغناء الصوتى أو الغناء المقسّم بالحروف وهما أصل الغزل فى الأحياء جميعاً[3].

وفى تصورنا أن ذلك ربما يرجع إلى أن الرجل أعمق عاطفة من المرأة ، وقد يكون السبب اجتماعياً لأن المرأة موقفها من الأسرة والمجتمع أنها يجب أن تكون مطلوبة ليستأثر بها رجل واحد كى يستقيم أمر الأسرة ، وهذا ملحوظ فى الحيوانات العليا مثلاً .

وحين بدأت المجتمعات تنتظم ولم يبق من خوف على المجتمع من جهر المرأة بشعورها بدأت تتغزل ولكن بقدر .

على أنه يضيف إلى ما سبق أن المرأة كانت لا تطرب حينئذ للأصوات من حيث هى جميلة وأجمل ، ولكنها كانت تسمع أكثر الأصوات تنوع نبرات وتفاوت مقامات فتجدها أكثرها انفعالاً وحرارة ، وأدلها على القوة والرجولة ، فتهيج فيها العاطفة وتبعث الرغبة ، وتنقاد للرجل الذى استطاع أن يزعج فيها رغبة العشق انقياد المجبر لا انقياد المنصت المميز توقيعاً حسناً وتوقيعاً

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ١٤٣ و ١٤٤ .

(٢) ، (٣) العقاد : الفصول ـ ص ١٠٦ ، و ١٠٧ .

أحسن منه ، ولهذا كان الرجل هو البادئ بالصياح ؛ إذ كان هو الأقوى صدراً والأشد من ثم تأثيراً ، فإذا امتلأ صدره بالهبوط الحار أزجى به صوتاً يردده الانفعال بين الارتفاع والهبوط والاستقامة والاهتزاز على الرغم من صاحبه ، فيكون الغناء فى أبسط حالاته ويغلظ لأجل ذلك صوت الرجل بعد البلوغ ولا يكاد صوت المرأة يتغير[1] .

ويحاول العقاد أن يتلمس علة الطرب من جهة التأثر بقوة الصوت ، ويرى أن أعمق الأصوات ارتجافاً وتمويداً وأكثرها تنوعاً وتجريداً ، هى علة الطرب لأنها ترجمان العاطفة الشديدة ، والعاطفة من شأنها أن تبعث العاطفة ، ولا يزال الغناء كذلك حتى يتعلم الناس الكلام ، وينعقد الصوت ألفاظاً وحروفاً فيتدفق الغزل من النفس المحتدمة تدفقاً قوياً عارماً ، ويكون أجهر الرجال رغبة أهيجهم لرغبة المرأة وأبلغهم إلى نفسها كلاماً وأغلبهم على طبعها سلطاناً ، ويكون الشاعر الأول فى عصور الفطرة هو أعنف الرجال عشقاً ، وأضراهم هياماً[2] .

وفى تصور العقاد أن العشق هو شوق من إنسان إلى إنسان آخر قائم على اختلاف الجنسين ، أو هو فى الحقيقة قائم على اختلاف الصفات التى يمثلها كل من الجنسين ويتم بها كلاهما ماينقص الآخر . وهذا الاختلاف بين الذكورة والأنوثة عريق فى طبائع الأشياء حتى إن المادة نفسها لا تخلو منه ، وإن انقسام الذرات الدقيقة إلى كهارب موجبة وكهارب سالبة إن هو إلا ضرب من « الجنسية » الأولى التى تدعو إلى التآلف بين جميع الأجسام[3] .

ويرى العقاد أننا إذا تركنا تقسيم الأحياء إلى ذكور وإناث وقلنا فى موضع ذلك التقسيم إن الأشياء كلها ترجع إلى طبيعتين إحداهما فاعلة مؤثرة والأخرى قابلة متأثرة ، ففى وسعنا أن نقول حينئذ إن الذكورة والأنوثة شائعة فى جميع الكائنات ابتداء من الموجب والسالب وانتهاء إلى الرجل والمرأة .

---

(١) ، (٢) العقاد : الفصول ص ١٠٧ .

(٣) العقاد : مراجعات ص ١٤١ ، ١٤٢ .

وجازلنا أن نقول إن من صفات الذكورة ما يوجد أحيانا فى النساء ، كما أن من صفات الأنوثة ما يوجد أحياناً فى الرجال [١] .

وسواء أنظرنا فى الاختلاف بين الرجل والمرأة إلى الخصال الجسدية أم إلى الخصال الأدبية فأول ما يظهر لنا أنه اختلاف بين صفات فاعلة مؤثرة تبدو فى العزيمة والبأس والصلابة والعمل والغلبة ، وصفات قابلة متأثرة تبدو فى الصبر والحنو والعطف والنعومة والتسليم [٢] .

وإذن فطبائع الرجل مبتدئة نافذة ، وطبائع المرأة ملبية قابلة ، والعشق بينهما هو الشوق الذى يجمع بين طبيعتين تسكن كل منهما إلى الأخرى ولا تتم وتهدأ إلا بالارتياح إليها [٣] .

وعلى الرغم من أن العقاد ذهب فى تعليق العشق بين الرجال والنساء إلى أنه يعتمد على الاختلاف بين الصفات الفاعلة المؤثرة التى تبدو فى العزيمة والبأس إلى آخره وبين الصفات القابلة المتأثرة التى تبدو فى الصبر والحنو . . . إلى آخره ، على الرغم من ذلك فإننا نذهب فى تعليل ابتداء الرجل بالغزل إلى علة أخرى تعتمد على رأى العقاد فى المرأة كذلك من حيث شاعريتها ، إذ ينفى العقاد عن شعر النساء الطبع ، ذاهباً إلى أن شعر النساء لا تبدو فيه المزية الأولى من مزايا الشعر المطبوع وهى مزية الشخصية ، إذ أنها لا تبدو قليلاً فى شعر الحرائر والإماء [٤] . وذلك كما سنبينه فيما بعد حين نتكلم عن شعر الشخصية .

ومعنى هذا أن المرأة لا تفصح عما يجيش بصدرها ، لأنها لا تفصح عن شخصيتها فى شعرها أو فى كلامها ، ومن ثم فإن التصميم ببدء الرجل للغزل بصفة عامة لا يوجد له ما يبرره .

على أن حديث العقاد عن العشق يسوقه إلى الحديث عن علاقة العاطفة به فى طبيعته إذ يرى أنه بعيد عن الرفق والسلاسة ، وإنما هو شواظ لاذع

---

(١) (٢) ، (٣) العقاد ـ مراجعات ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٤) بين الكتب والناس ـ ص ٧٥ وما بعدها .

يلتف دخانه بناره ويتلهّب شوقاً إلى وقوده ، فإن أصابه خمد وعاد الشاعر يترنم بهناءة نفسه ويغتبط بالراحة من سورة طبعه ، وإن لم يصب وقوداً كان نقمة لا تطاق .(١)

ويتساءل العقاد قائلاً : « وأى رقة فى قول المجنون. (٢)

كأن فؤادى فى مخالب طـائـر إذا ذكرت ليلى يشد بـه قبضاً
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم على ، فما تزداد طولاً ولا عـرضا

ويعلق العقاد على هذين البيتين قائلاً : إن قلب السامع لينقبض ، وإن صدره لينحرج لهذا الوصف ، ومع هذا أى شعر أبرع من هذا الشعر ، وأى شاعر أطبع وأعشق من المجنون ؟ (٣)

ومن ناحية أخرى فليس العشق الصادق - من وجهة نظر العقاد - حين يشب أواره وتتأزم حلقاته ، بالعاطفة التى يود صاحبها دوامها ويستريح إلى مناجاتها ؛ ولـكن العشق الصادق غمة مطبقة يود المبتلى بها لو تنقضى لساعتها ويقوم فى نفسه عراك لا تهدأ ثائرته ولا يهنأ بالغلبة فيه ، لأنه هو الغالب وهو المغلوب ، وكأنما ينزع نفسه من نفسه فيضيق ذرعاً ويغوث من كرب هذا النزاع . . نزاع الحيرة التى يقول فيها المجنون :(٤)

فوالله ما فى القـرب لى منك راحة ولا البعـد يسلينى ولا أنا صابر
ووالله ما أدرى بـأيـة حيلـة وأى مرام أو خطار أخـاطـر

فإن طاوعته نفسه فى نزاعه ذلك ، وإلا حنق عليها وذهب به الحب إلى كره ذلك المخلوق المسلط عليه ، الذى حرمه نعمة الطمأنينة وجلب عليه هذا الشر وفرق بينه وبين نفسه ، فيحب ويكره فى آن ، وربما تمنى لحبيبه الموت ، لعل اليأس منه أن يشفيه كما قال جنادة العذرى :(٥)

من حبها أتمنى أن يـلاقـينى من نحـو بلدتهـا ناع فينعاهـا
كيما أقول فـراق لا لقـاء لـه وتضمر النفس يأساً ثم تسلاهـا
ولـو تموت لراعتنى وقلـت ألا يا بؤس للموت ليت الموت أبقاها

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) الفصول صفحات ١٠٧ ، و ١٠٨ ، و ١٠٩ .
(٥) العقاد : الفصول ص ١٠٩ .

كذلك كان يقول كاتيوس - Gaius Valerius Catullus إنى لأكره وأحب . تسألنى كيف ذلك ؟ من يدرى ، ولكنى أحس حقيقة هذا الأمر(١).

وكذلك كان يقول المجنون :

فيارب إذا صيرت ليلى هـى المنى فزنى بعينيها كما زنتهـا ليـا
وإلا فبغضهـا إلى وأهلهـا فإنى بليلى قـد لقيت الدواهيـا

وليس فى نعت الحب بالداهية شىء من الرقة والدماثة ، ولكنها حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من ذوق لغة أو مشرب قوم أو وحدة زمن ، ولكنها اجتمعا على عاطفة إنسانية صادقة ، بل اتفق عليها كل شاعر عالج من العشق ما عالجه هذان الشاعران . (٢)

وفى تصورنا أن ذلك التنوع فى الشعور يرجع إلى تنوع العواطف والجمع بين المتضادين فيها ، وذلك لأن الحب عاطفة معقدة تستلزم عواطف أخرى معقدة كذلك كالقلق وتوكيد الذات وغيرهما .

ومن ناحية أخرى فإن حالات النفس تختلف بمزج هذه العواطف المعقدة تبعاً لحالات الواقع وصراع الحياة .

ويرى العقاد أنه لا داعى للعجب من وجود عاطفة فى الإنسان تأسره هذا الأسر المؤلم الشديد ، ولا من وقوع الإنسان فى أسر هذه العاطفة باختياره وأسفه عليها بعد زوال صرعتها . لا عجب من ذلك ، لأن الغرض من العشق غير مقصور على لذة الفرد ومصلحته ، ولكنه غريزة يراد بها بقاء النوع كله واتصال حبل الحياة جيلاً بعد جيل ، فلا عجب إذا صغرت حيلة الإنسان وعيت مداركه عن مناصبة هواه فيه ، لأن المدارك مدارك فرد واحد والهوى هوى نوع بأسره .

على أن العقاد يذهب إلى أن الشعراء الغزلين أمناء فى الإعراب عن النفس والبث بالعاطفة ، ومن هنا كان قول جميل .(٣)

---

(١) شاعر لاتينى ولد فى فيرونا سنة ٨٤ قبل الميلاد ، ومات سنة ٥٤ ، وهو من شعراء العشق فى اللغة اللاتينية ، ومن امثاله فى العربية قيس وعروة وجميل وكثير .

(٢) ، (٣) العقاد : الفصول صفحات ١٠٩ ـ ١١١ .

أرى كل معشوقين غيرى وغيرها يلـذان فى الدنيـا ويغتبطان
وأمشى وتمشى فى البلاد كأننـا أسيران للأعـداء مرتهنـان

فجميل وغيره من العاشقين الذين يسمعون بلذة العشق ولا يرون أين هى ، فيحسب كل عاشق منهم أنه هو الشقى وحده وأن العشاق كلهم سعداء(١).

والحقيقة — كما يراها العقاد — أن العشق لا يخلو من الشقاء أبداً ، ولو خلا منه لكان أشبه باللهو الذى يتشاغل به البطالون والمجان كعشق عمر بن أبى ربيعة والعباس بن الأحنف وأضرابهما من المخنثين .. عشق أملس وقشعريرة ناعمة حلوة . فأما ما يبلغ منه الصميم ويخترق الشغاف وتتقاتل فيه الأهواء وينتهب من النفس أخفى خفاياها وأعمق دفائنها ، فبعيد أن يكون لذيذاً بالمعنى المعروف من اللذة (٢).

ويرى العقاد أن تلك الشعلة تخبو فى النفس ، وتترك رمادها حتى يشعر العاشق ببرد الفراغ ويذوق لذة الاحتراق بعد شفاء الكى واندمال القرحة ويعلم أن السعادة التى سمع بها هى تلك القوة التى تصطرع للظهور وتتأجج للسطوع ، وأن الإنسان يسعد بقدر ما تأخذ نزعاته وعواطفه من مجراها وتنطلق فى مداها ولو كان فى ذلك هلاكه ، وأنه خير له أن تكون هى قبره من أن يكون هو قبرها ، فيطرح نفسه مرة أخرى بين جناحى العشق الذى كان يجاذب ما يجاذب للإفلات من أوهاقه ويود لو أتيح له أن يستعيد تلك الغرارة التى استقبل بها العشق للمرة الأولى (٣).

وفى تصور العقاد أن هذا لون من الجنون ولكنه جنون ليس لإنسان أن يفخر بسلامته منه أو تغلبه عليه ، لأن التغلب عليه قد يدل على ضعف الطبع لا على قوة العقل ، ولا يصعب على أضعف الناس عقلاً أن يكبح هذه العاطفة إذا كان طبعه من عقاله(٤)

على أن العقاد يوضح مراده فى فهمه للعشق على أنه غريزة نوعية حينما

---

(١) ، (٢) العقاد : الفصول ص ١١١ ، و ١١٢ .

(٣) ، (٤) العقاد ، الفصول ص ١١٢ ، و ١١٣ .

يذهب إلى أنه لم يقصد من ذلك بأنه محصور فى معنى معين ومحبوس فى شعور واحد إذ لا يخفى أن الغرائز النوعية متداخلة متوشجة ، والعشق منها على وجه التخصيص يدخل فى كل ما ليس بأنانى صرف من الطباع والأخلاق ، ولذا سادت الأنانية على الطفولة والشيخوخة لأنهما خاليتان منه ، وكانت الشبيبة وهى سن العشق ،سن الغيرية والإيثار والمفاداة ، وبجانب ذلك يرى العقاد أيضاً أنه ليس تأثير العشق مما يقف عند الغرض الأول منه ، ولا هو بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة ، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء أكان لها ارتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن ، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعى عليها إلا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع ؛ وأن ينمى الأذواق النوعية الأخرى ، التى تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء ، ولذا كان أهل الفنون ممن لايستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته فى نفوسهم يميت أذواقهم الفنية [1].

ويخلص العقاد من ذلك كله إلى أن الذى جعل للحب هذا السبق على العواطف النوعية وصيره حافزاً لها يثيرها كلما ثار ، كونه أصل هذه العواطف النوعية جميعها ، فهو بلا شك أول غريزة دعت إنساناً إلى إنسان غيره [2].

ومن ثم فإنه يختم حديثه عن موقف العاطفة بين الغزل والعشق بقوله : « هذه هى العاطفة التى ردها أرقاء الرقة إلى ذلك الغزل المرذول الذى تقرؤه للمتأخرين من شعراء الأندلس والعباسيين[3] .

وفى مجال التطبيق نرى العقاد يذهب إلى أن كثيرين من العشاق يتطلعون إلى ما وراء الحس ويلجئون إلى الخيال يستعيدون منه محاسن أوصاف يضيفونها إلى محاسن الوجه الظاهرة وشمائل الجسد المرموقة ، ليضاعفوا من السرور بلذاتهم ويغرقوا فى الاستمتاع بصبواتهم[4] .

ويرى العقاد أنه بجانب هذا النوع من العشاق يجد بعض الشعراء الذين يقفون عند الحس لا يبرحونه مستعيضين عن الخيال به ، وأكثر هذا النوع

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : الفصول ص ١١٢ ، و ١١٣ .
(٤) العقاد : مراجعات ص ١٣٥ .

من الشعراء هم الشعراء الأكفّاء الذين يأخذ الحس عندهم مكان الخيال ويغريهم فقد البصر باستحضار ما فاتهم من « المحسوسات » التى لا يقنع بها المبصرون، فإذا طمح المتغزلون الذين يشبهونهم فى الذوق والمزاج إلى سمة معنوية محلاّة بزينة الخيال يخلعونها على الصور المنظورة والملامح المألوفة فحسبهم أن يطمحوا بوهمهم إلى ما وراء السمع واللمس من محاسن العيان التى حجبوا عنها وأن يجعلوا تلك الصور المنظورة والملامح المألوفة أقصى شأو الظنون وغاية شوط الخيال ، فلا يخرجهم التوهم عن حيز الحواس وإن غلوا فيه وأبعدوا الرحلة فى بواديه[1] .

ومن هذا النوع بشار بن برد الذى قد تعثّر فى غزله على فلتات من « المحاسن المتخيلة » التى يقلد فيها غيره على السماع ولا يعتمد فيها على الشعور والابتكار . أما سائر شعره فقد شغله كله بتصور الألوان والأصباغ واستنشاق الروائح والطيوب ؛ إذ أنه كان لايشبب بامرأة إلا تخيلها فى ثيابها ووشيها ولون بشرتها وصبغة ما عليها من الزينة والحلى .[2]

ولعلنا إذا استشرنا شعره فى هذا المقام ، فإنه يمدنا بالدليل الحاسم على صدق ما نذهب إليه :[3]

وخـــذى ملابس زينـــة ومصبغـــات فهـــو أفخـــر
وإذا دخلـــت تقنّعـــى بالحمـــر ، إن الحسن أحمـــر

وله من هذا النوع يصف طيفاً فى المنام :

ولقـــد تعرض لى خيـــالكم فى القرط والخلخـــال والقلب

وقد ينقل الوصف أحياناً مما يرى إلى ما يحس فيصف الهوى والجمال كأنهما شىء « مصبوب » على القلب والجسم كقوله :[4]

إذا نظرت « صبت » عليك صبابة وكادت قلوب العاشقين تطـير

وقوله :

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات ـ ص ١٣٥ ، و ١٣٦ .

(٣) ، (٤) المرجع السابق ـ ص ١٣٦ ، و ١٣٧ .

« صبيت » هـواك على قلبـه فضاق وأعلـن ما قـد كـتم

على أن بشاراً قد برع فى الاستدلال بالمشمومات والمسموعات على محاسن العيان حتى لقد كان يدرك بسمعه مالا يدركه إلا البصراء . وليس أدل على ذلك من أنه كان فى مجلس فيه نساء وكانت إحداهن تكثر الضحك ، فالتفت بشار إلى جاره وقال له : أرأيت فلانة هذه ؟ ألست تراها حسنة الأسنان فقال له جاره : ويحك ؟ وكيف عرفت هذا ؟ قال إنما تكثر من الضحك دون صويحباتها لتبدى جمال « ثناياها » ؟[1]

* * *

وفى اعتقادنا أن العقاد فى حديثه السابق عن موقف العاطفة بين الغزل والعشق يتناول الظواهر التى كانت مفهومة على غير وجهها الصحيح ومن هنا ظهرت عبقريته الخلاقة حين أفهمنا أن العشق نهب مباح لكل شاعر وأن الشعراء لايعرفون حقيقة العشق وعلاقة العاطفة به . وأن العاطفة لابد منها فى أى غرض من الأغراض الشعرية ولا يمكن أن تخلومنها قصيدة من القصائد الشعرية ؛ بل إنه ليذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن العاطفة سارية فى كل عمل إنسانى ولا يمكن أن يحكم عليه إلا إذا دخلت العاطفة مشاركة للمنطق فى الحـكم كما سنرى فيما بعد .

العاطفة والحياة :

على أنه بعد أن تحدث عن الحب وانتهى فيه إلى أنه عاطفة شائعة بين الناس ، بل شائعة بين من ينطق وما لا ينطق ، لا يعنى بالحب الصلة الجسدية التى تنقضى بانقضاء دوافع الفطرة ، فإن هذه لا تسمى حباً ولا هى من العلاقات القائمة بين فرد بعينه وفرد آخر بعينه لأنها فوضى مشتركة بين جميع الذكور وجميع الإناث من فصيلة واحدة ولكنه يعنى بالحب الصلة «النفسية» التى تجمع الفردين معاً بعلاقة لايغنى فيها أى فرد آخر من الفصيلة.[2]

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ١٣٨ ، و ١٣٩ .

(٢) العقاد : ساعات ص ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

وإذن « فالحب على هذا لا يستلزم الغزل لا فى الإنسان ولا فى غيره من الأحياء ، وإذا قلنا : إن لكل حى غزله الذى ينطق بما فى نفسه فليس فى وسعنا أن نقول : إن كل محب شاعر ، وإن لكل متغزل نصيبه من الحب مثل نصيبه من الغزل على السواء » (١) .

ويستدل العقاد على هذا النظرة ، بأن الذين يقتلون أنفسهم حباً من غير الشعراء الغزليين أكثر جداً من الذين يبلغون فى الحب هذا المبلغ بين أولئك الشـــعراء ، فلا ريب أن الشاعر لا يحسن الغزل بغير حب ، ولكن لا ريب كذلك فى أن الحب قد يعلو حين يهبط الغزل ، وأن الغزل قد يعلو حين يهبط الحب على درجات لا تناسب بينها فى العلو والهبوط . والسر فى ذلك أن الشاعر الغـــزل يقسم نفسه بين محبوبين هما : الحبيب والفن فيكون نصيب الحب أجزل عنده من نصيب الفن ، كما يكون نصيب الفن أجزل عنده من نصيب الحب ، ثم لا يلزم أن يكون أحـــدهما على قدر الآخر ولا أن يكون الغزل الجيد دليلا على العاطفة الجيدة فى جميع الأحوال(٢) .

وفى تصورنا أن العقاد لا يقصد فى علاقة العاطفة بالشعر أن تخلقه من العدم ، لأن العاطفة فى ذاتها والصدق فى ذاته كلاهما لا يخلق شعراً ، ولكن لا جودة للشعر دونهما ، وفرق بين الخلق للشعر وجودته .

وعلى الرغم من أن العقاد يرى أن الشباب هو سن احتدام الشعور وهجوم الحياة ، فإن الفتى قد يقضى أوائل شبابه ولا معنى للحب عنده ، إلا أنه « وظيفة فزيولوجية » مبهمة يساق إليها بغير هداية ولا تمييز ، وقد يطلب الشريك فى الحب وهو لا يعلم ما الذى يطلبه فيه وما الذى يأخذه منه والذى يعطيه إياه ، لأن الحب عنده هو جوعة جسدية أو نفسية يشبعها أى شريك يصادفه ويُلْفيه على مثل حاله من الرغبة والاشتياق ، وقد يكون احتدام شوقه ناقصاً من حبه . كما أن احتدام الجوع فى الجائع يغنيه بكل طعام ويجعل الأكل هو المقصود لذاته لا الصنف ولا الطعم الذى يميز ذلك الصنف عن سواه (٣) .

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات ــ ص ٢٨٦ ، و ٢٨٧ .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ــ ص ٢٨٧ .

ومن ناحية أخرى فإن الحب على أتمه وأقواه — من وجهة نظر العقاد — هو تفاهم بين نفسين وامتزاج بين قلبين وجسدين قبل أن يفهم الإنسان نفسه كيف ينشد التفاهم مع نفس حبيبه ؟ وقبل أن يكشف له قلبه كيف يعرف مواضع الكشف والحجاب من القلوب ؟ وقبل أن يكمل بناء جسمه كيف تكمل فيه رغائب الأجسام ؟ وقبل أن يعرف النساء كيف يعرف المرأة ؛ بل قبل أن يزاول الحياة كيف يزوال لباب العاطفة التى تنضجها الحياة . فليس الاحتدام هو الحب نفسه ، لأن هذا الاحتدام قد ينقص من الحب ، كما أن الحب قد يلهب الاحتدام فيمن يكن يعانيه . ولكن الحب هو التفاهم على إشباع حاجات النفوس والأجسام ، ولا يكون تفاهم على هذا إلا حيث يكون فهم صحيح ناضج لما تحتاج إليه نفس المحب ونفس الحبيب[1] .

بعد هذا كله نراه يتحدث عن علاقة العاطفة بأطوار العمر فيقول : « وأحرى بنا أن نعلم مع الزمن أن العاطفة ألزم للحياة الإنسانية وألصق بها وأعمق من أن تحصرها فترة واحدة أو تحتويها صورة واحدة أو يحتويها عهد واحد ، وعلى ازدياد الفهم يزداد التعبير ويزداد الاستكناء والتصوير وبخاصة الذين يقضون حياتهم فى عالم الشعور والخيال ، وهو عالم الفنون والآداب ، وهم الشعراء والموسيقيون والمصورون والممثلون[2] .

ومن ثم يرى العقاد أن الشباب هو عهد ابتداء العاطفة وافتتاحها على صورتها الأولى ، أو هو العهد الذى تفاجأ فيه البنية بشعور جديد لم تكن لها به خبرة من قبل ، وهذه هى الحالة التى يخيل إلى من يراها أنها العشق دون غيره ، مع أنها أحرى أن تدل على أن العشق مفاجأة لم تعهدها البنية ولم تألفها النفس ، فلم تزل بها حاجة إلى التثبت منها والرياضة عليها[3] .

ثم تأتى هذه الرياضة شيئاً فشيئاً مع تعاقب الأيام وتعاقب ألوان الشعور ، وفى هذه الحالة — حالة المفاجأة — تتفتح النفس على عالم مسحور حافل بالصور

---

(١) العقاد : سامات — ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

(٢) ، (٣) العقاد : مقدمة أعاصير مغرب — ص ١٢ ، ١٣ .

والزخارف والأسرار ، وتجود القريحة بالمعنى البكر والخيال الطريف ، وتتسع للشاعر منادح للإحساس ولوصف الإحساس يركض فيها ركض السبق والتجلية إن كان من السابقين المجلين ، ولكن سحر المفاجأة يمتنع بعد قليل أو كثير فلا يمتنع عليه سبيل القول بامتناعه[1] .

وينتهي العقاد إلى أن للشباب حبه وللرجولة حبها وللكهولة بعد ذلك حب لا يشبه الحبين ، وقد تعترى كل عاطفة من هذه العواطف زيادة فى الشعور ونقصان فى التفاهم أو زيادة فى التفاهم ونقص فى الشعور أو تكافؤ بين الاثنين فلا يمنعها شيء من ذلك أن تقول وأن تزود الشاعر بمؤنة الغزل التشبب [2] .

على أن العقاد يرى أنه إذا تقضى الشباب وتقضت بعده الرجولة وتقضت بعدهما الكهولة ، فهل تنفد مؤنة الغزل وهل تبطل دواعيه ؟ ؟

ولا يلبث العقاد أن يجيب على ذلك التساؤل بالنفى ، لأن هناك الحنين والتذكار وكلاهما مؤنة للغزل لا تنفد ، وداعية حاضرة فى كل حين ، ولو سألنا الشعراء الذين عالجوا النظم فى خوالج النفوس شيوخاً وشباناً لعلمنا منهم أن خير ما نظموه فى شوق أو حزن أو ألم أو خالجة ثائرة أياً كان فحواها إنما كان كله قبل الحنين والتذكار ، لأنهم ينظمون بعد فوات الثورة الداهمة واطمئنان اللوعة العارمة فيسلس لهم المعنى ويصفو الشعور من كدر الدخان والضرام ، وهم يتضرمون حزناً أو شوقاً تستغرقهم العاطفة ، فلا يلتفتون إلى النظم ولا يشتغلون بغير ما هم فيه ولا يخلو لهم أن يسجلوا شيئاً لم يزل فى مجراه ولم يأن له موعد التسجيل ، فإن ساورهم لجاج النظم فى تلك الحالة فقلما يوفقون لآية من آياته التى يتم فيها صفاء المعنى وصفاء الأسلوب[3] .

ولا ينسى العقاد أن لمرانة الزمن الطويل على معالجة الصياغة ومداوة المعانى وسياسة الأفكار والعواطف قدرة تعوض الشاعر العبقرى ما تتحيفه الشيخوخة وتعصف به السنون[4] .

---

(١) العقاد : مقدمة اعاصير مغرب ص ١٢ ـ ١٣ .

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات ص ٢٨٨ .

(٤) العقاد : ساعات ص ٢٨٨ .

ويخرج العقاد من الحديث عن موقف العاطفة من الزمن إلى الحديث عما هو أوسع من ذلك وأعم ، إذ يرى أن بنى آدم جبلوا على الألفة وخلقوا على التعاطف والاجتماع وأصبح العطف عماد الحياة الإنسانية[1] . كما يرى أن السعادة أنثى لا يكمل سرورها حتى تستجلى مثالها فى المرآة سواء أكان رافع تلك المرآة لها شانئاً حسوداً أم صديقاً مخلصاً ، ومن أجل ذلك يرتاح العاشق إلى من يناجيه بأسرار حبيبه ونكايات عذوله ، ولا تصدق أن أحداً يبلغ به احتقار الناس ألا يبالى بهم قاطبة ، ولكنه ربما احتقر جيلاً منهم وهو ينتظر النصفة من جيل سواه ، أو يهزأ بالفئة التى يعاشرها ويعتقد أن هناك فئة لو لقيته ولقيها لأرضته وأرضاها ، وإلا فلو أنه احتقر ما مضى من الناس وماسيجىء منهم لما كلف نفسه مشقة أن يقول ذلك بلسانه ، كذلك خلق الإنسان عضواً من جسم تدب حياته فى عروقه ؛ فلا سبيل له إلى الانفصال عنه والتخلى عن عاطفته النوعية مادام داخلاً فى اسم الجنس الذى يشتمل الإنسان بأجمعه[2].

ثم ينتقل من حديثه عن التعاطف وعلاقته بالحياة الإنسانية إلى حديثه عن الشعر قائلا : « فإذا كان هذا شأن التعاطف فاعلم أن الشعر شىء لا غنى عنه وأنه باق ما بقيت الحياة وإن تغيرت أساليبه وتناسخت أوزانه وأعاريضه ، لأنه موجود حيثما وجدت العاطفة الإنسانية ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها فى نسق جميل وأسلوب بليغ[3].

ويتضح مما سبق أهمية العاطفة فى وجود الشعر وأنه لن يفنى مادامت العاطفة التى هى عماده ووقوده موجودة ؛ ومن هنا نرى أن التعاطف وحده لا يكفى فى إيجاد الشعر ، ولكن العاطفة الإنسانية فى تعقدها العجيب من نفور وسخط وتمرد وانتقام وما إليها ، فكلها وسائل توكيد الذات وسط المجموع وإعانته فى صراع الحياة فى صلات الفرد بسواه .

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٩١ .

(٢) ، (٣) العقاد : مطالعات ص ٢٩٢ .

ومهما يكن من أمر فإنه على الرغم من العمق الذى تحدث به العقاد عن العاطفة وأثرها فى الشعر فإنه قصر حديثه على العاطفة فى الشعر الغنائى فحسب وأغفل إغفالاً تاماً الحديث عنها فى الشعر المسرحى والقصص .

وفى اعتقادنا أنه لم يغفل الحديث عن العاطفة فى الشعر المسرحى والقصصى عن جهل ولكنه أغفله عن قصد، لأن هدفه الأول والأخير فى نقده كان يتجه صوب الشعر الغنائى الذى كان سائداً آنذاك والذى كانت أذواق الجمهور لا تستسيغ غيره ، لأنها لم تُرَبَّ إلا على ذلك النوع من الشعر ، والقديم منه بصفة خاصة . .

د ـ مناهج العقاد فى الدراسة الأدبية :

أشرنا فيما سبق إلى أن مناهج العقاد فى الدراسة الأدبية متممة لأسسه الجمالية فى النقد ، لأن مناهجه فى دراساته الأدبية تقوم على نظرياته النقدية . .

وخلاصة ما نقوله فى هذا الصدد عن هذه المناهج أنها أضافت فصلاً مبتكراً إلى مكتبتنا العربية فى طريقته وعلاجه معاً .

وفى اعتقادنا أن هذا اللون من الدراسات فى ميدان الأدب والنقد يتسع لتجارب العقاد النفسية والفنية على السواء ، لأنه يستخدم فيه أفضل مواهبه التى تتمثل فى الموهبة الشعرية والقدرة على التجريد الفلسفى والتجريد النظرى .

وهذه المناهج التى استخدمها العقاد فى دراساته الأدبية ثلاثة : أولها المنهج النفسى ، وثانيها المنهج النفسانى ، وثالثها المنهج العلمى .

١ ـ المنهج النفسى :

ويقوم المنهج النفسى لدى العقاد على استخلاص صورة نفسية للشخصية التى يترجم لها ، تعرفنا به وتجلو لنا خلائقه وبواعث أعماله ، كما تجلو الصورة

ملامح من تراه بالعين ، فلا تعنينا الوقائع والأخبار إلا بمقدار ما تؤدى أداءها فى هذا المقصد الذى لا مقصد لنا غيره ، وهى قد تكبر أو تصغر ، فلا يهمنا منها الكبر أو الصغر إلا بذلك المقدار[1] » .

وفى موضع آخر نرى العقاد يتحدث عن هذا المنهج بما يؤكد ما سبق وذلك حين يذهب إلى أن كتابه عن « عبقرية عمر » ليس بسيرة لعمر ولا بتاريخ لعصره على نمط التواريخ التى تقصد بها الحوادث والأنباء ، ولكنه وصف له ودراسة لأطواره ودلالة على خصائص عظمته واستفادة من هذه الخصائص لعلم النفس وعلم الأخلاق وحقائق الحياة ، فلا قيمة للحادث التاريخى جل أو دق إلا من حيث أفاد فى هذه الدراسة[2] .

ولا يمنع العقاد صغر الحادث من تقديمه على أكبر الحوادث ، إذا كانت فيه دلالة نفسية أكبر من دلالته ولمحة مصورة أظهر من لمحته ، بل لعل كلمة من الكلمات الموجزة التى تجىء عرضاً فى بعض المناسبات تتقدم لهذا السبب على الحوادث كبيرها وصغيرها فى مقياس التاريخ[3] .

وكل ما يهم العقاد فى هذا المنهج أن يكون صورة حياة وأن تكون صورة صادقة كل الصدق فى جملتها وتفصيلها « لأنه ليس من غرضه التجميل الذى يخرج بالصورة عن حقيقتها ولا يريد أن يطلع القارئ على تلك الصورة فلا يعرفها ولا يعرف الشخصية التى يدرسها العقاد[4] .

ويفرق العقاد بين تجميل الصـــورة وتوقير صاحبها حين يذهب إلى أنه إذا صور أبا بكر ورفع صورته مكاناً علياً لم يكن قد أضاف إليه جمالاً غير جماله أو غير ملامحه النفسية بحيث تخفى على من يعرفها ، لأن هذا التوقير هو التوقير الذى لا يخل بالصورة ولا يعاب على المصور وليس هو التجميل المصطنع الذى يضل الناظر عن الحقيقة[5] .

---

(١) راجع العقاد : العبقريات ـ مقدمة عبقرية ابى بكر ـ ص ٣٢٤ .
(٢) المرجع السابق ـ مقدمة عبقرية عمر ـ ص ٤٧٠ ، و ٤٧١ .
(٣) ، (٤) ، (٥) المصدر نفسه . عبقرية ابى بكر ـ ص ٣٢٤ ، ٣٢٥ .

ومن ثم فإن كل فضيلة يثبتها العقاد لصاحب الصورة فهى فضيلته لانزاع فيها وكل عمل استطاعه صاحب الصورة ووصفه العقاد بالمقدرة عليه فقد استطاعه صاحب الصورة بغير جدال ، وما من عمل لم يعمله وقال العقاد إنه قد عمله ، ولا من قدرة لم تظهر منه جعلها العقاد من صنوف قدرته[1] .

ويرى العقاد أن هذا هو قصاراه من صدق الصورة فى تمييز الرجل بين نظرائه وفى تمثيله بما فيه ربما ليس فيه[2] ، لأن غايته من هذا المنهج أن يوفق بين البواعث النفسية والعوامل الطبيعية فى سيرة شخصيته التى يدرسها وأن يفهم الأدب على مصباح من علم النفس ومن حقائق الطبيعة ، فلا يرجع به إلى لفظ تلوكه الأفواه ، بل يرجع إلى وشـائج طبع تمتزج بالأبدان والأذهان[3] . .

ومن ثم نرى منهجه عبارة عن صور متتابعة للشخصية أو العبقرية التى يتناولها ، ولا يحفل فيها بسجل الأرقام ولا بإحصاء الأيام ، ويبدأ فيها بسنة الولادة ويختمها بسنة الوفاة ، ويمضى فيها مع التقويم شهراً بعد شهر وعاماً بعد عام ، ولكنه يعرض فيها لمحة بعد لمحة تتم بها ملامح الصورة بعد الفراغ من النظر إليها ، وقد يتابعها القارئ فلا يفوته مع ذلك سجل الأرقام ولا إحصاء الأيام ، وإنما يلم بها حيث يعبرها فى طريقه ، ويستغنى عنها بعد ذلك إذا شاء أو يبقيها على سواء .

ويبدأ « الصورة » بترجمة مجملة ترسم مراحل الطريق أو ترسم حدود النظر إلى الإطار الذى يحيط بملامحها وقسماتها ، ثم يتبعها بصورة لكل جانب من جوانب شخصيته التى يتناولها ، ثم يدعها تتكلم بلسانها وتعبر عن كل جانب من جوانبها ، لأن الكلام الذى تسمعه منها أدل عليها من كل كلام يقال فيها[4] .

---

(١) ، (٢) العقاد : العبقريات مقدمة عبقرية ابى بكر ـ ص ٣٢٤ ٣٢٥ .

(٣) عباس العقاد : جميل بثينة ـ ص ٧ .

(٤) العقاد : بنجامين فرانكلين ـ ص ١٥ .. ط اولى سنة ١٩٥٥ .

وتأسيساً على هذا نرى العقاد لا يعبأ باختلاف الرواة فى سنة وفاة عمر بن أبي ربيعة وسبب الوفاة ، كما لا يعبأ باختلاف الرواة فى أنباء الشاعر مدعياً أن ما اختلف فيه التاريخ من أنباء الشاعر ليس مما يغير أو يبدل فى حقيقته الشعرية أو حقيقته الفنية التى تعنينا وتعنى القراء ، فحسبنا ديوانه وحده نعلم منه كل ما يهم علمه ونتخذ منه موازين أدبه وحقائق نفسه . وإن أصدق الشعراء فناً وحياة لمن تعرفه بديوانه وتعرفه لديوانه[1] »

ومن ثم يدع العقاد الإسهاب فى الحواشى والفضول التى لا تؤدى إلى طائل فى دراسته لابن أبي ربيعة وفى كل دراسة فنية على التعميم ، ويكتفى من أخباره وأحاديثه بما يفهمنا ديوانه أو بما يفهمنا سليقته وآثاره الفنية ، وهو على قلته يغنى ويفيد[2] .

ويرى العقاد أنه كلما اشتبكت العوامل النفسية فى الشخصية التى يدرسها ازدادت صعوبته فى البحث عن نفسية صاحبها ولا ينقصها أو يئول بها إلى البساطة والوضوح ، وكلما قلت هذه العوامل وانحصرت فى ناحية من النواحى سهل الخلوص إلى مقطع الحق فيها . « فالبطل الذى يلتقى بالفكر وحده أسهل من البطل الذى يلتقى بالفكر والعاطفة ، وإن هذا البطل لأسهل من الذى يلتقى بالفكر والعاطفة والخيال ، وكل أولئك أسهل ممن يلتقى فى ألف سنة متوالية بدخائل النفوس جميعاً من طموح إلى المثل الأعلى أو حرص على الملاحاة أو شغف بالبلاغة أو رياضة على التقوى ، مزيداً على التخيل والشعور والتفكير[3] .

وفى تصورنا أن هذا المنهج فى دراسة الشخصيات قد نظر فيه العقاد إلى منهج « بلوتارك » فى دراسة العظماء . ذلك أن بلوتارك Plutarch ذهب فى مقدمة دراسة الإسكندر إلى « أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الإسكندر أو القيصر الذى قهر « بُومبْي » ، ولا بد أن يكون واضحاً لدى القراء أن

---

(١) ، (٢) العقاد : شاعر الغزل ـ ص ٧ ، و ٨ ط أولى سنة ١٩٥١ .

(٣) العقاد : العبقريات ـ مقدمة عبقرية على ـ ص ٨٤٣ .

غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوات ، وأوضح استغلال لا يعطينا أوضح اكتشافات عن الفضيلة أو الرذيلة عند الناس ، فبعض الأحيان نجد عبارة أو حركة تنم بطريقة أفضل من غيرها عن سماتهم الخلقية وميولهم أكثر مما تدل عليه أشهر المعارك وأعظم المواقع الدموية ، وعلى ذلك فكما أن الصورة التصويرية أكثر دقة فى الخطوط والملامح الخاصة بالوجه التى يرى فيها الطبائع الشخصية أكثر من الأعضاء الأخرى فى الجسم ، ولهذا ينبغى أن يكون مسموحاً لى أن أعطى انتباهى الخاص كثيراً إلى العلامات والدلائل الخاصة بنفوس الناس حين أحاول بهذا أن أصور حيواتهم ، وأن أكون أكثر حرية فى أن أترك مسائل أخرى كثيرة ومعارك عظيمة[1] .

وعلى الرغم من أن العقاد نظر فى منهج بلوتارك ، وقد حقق هذا المنهج بوثبات بارعة وأريحية شاعرة تعاونتا مع ملكته الشاعرة على انفساح عوالم النفس والكشف عن الآفاق والآماد فى الحياة .

وبجانب ذلك فإنه لا يقف من أبطاله موقف المحايد ولا يدخلهم كذلك فى قفص الاتهام ، بل يقف إلى جانبهم ويناضل فى صفهم ، وذلك بعد عرض قضية بطله على تفكيره العميق وضميره الحى وإحساسه الملهم ، وبعد أن يراجع أعمال بطله فى ضوء اطلاعه الواسع وثقافته الكثيرة النواحى .

أثر العصر فى تكوين الشخصية :

ولم يقتصر منهج العقاد على البحث عن نفسية بطله ولـــكن يفرد فى دراسته فصلاً خاصاً للبحث فى صورة العصر ووظيفة بطله فيه ، « لأنه يندر جداً أن يشتهر رجل أو يرتقى سلم المناصب الرفيعة ثم لا يكون للعصر أثر فى أخلاقه إن لم تكن أخلاقه كلها مشابهة لأخلاق عصره ، لأن الشهرة أو

---

(١) راجع : Plutarchs : The lives of the Noble Grecians and Romans. Translated by, John Dryden and Revised by, Arthur Hugh Clough. The Modern Library New York, P. 801 etc.

ارتقاء المناصب تجاوب بين الرجل وأهل زمانه ، وقلما يتأتى هذا التجاوب بغير مماثلة أو مقابلة بين الشابين المتجاوبين »[1] .

وعلى هذا الفهم تراه يتجاوز ديوان عمر بن أبي ربيعة — الذى يشتمل أكثره على الغزل — إلى العصر الذى نظم فيه الديوان والبيئة التى عاش فيها الشاعر ، وذلك ليرد على من يستغربون انصراف ابن أبي ربيعة فى جميع شعره إلى هذا الغرض دون غيره[2] .

ومن ثم فإن دراسة العقاد لعصر ابن أبي ربيعة أزالت هذا الاستغراب لأن العصر الذى عاش فيه ذلك الشاعر فى تلك البيئة التى نشأ فيها كان عصراً غزلياً فى جميع أطرافه يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوقر منه كأنه مطالب به مدفوع إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويأنس إليه . » فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور ، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والحرمات »[3] .

وبعد ذلك يبحث العقاد عن طبيعة غزل عمر بن أبي ربيعة ، فيرى فيه غزل البدوى المتحضر ، كما يتحدث عن طبيعة شعره فيفرق بين طبيعتين من طبائع شعراء الغزل ، طبيعة المحب المدله فى حبه الذى يتوجه بالحب إلى امرأة بعينها فى الوقت الواحد ، وطبيعة اللاهى الذى يتغزل فى الأنثيات وينصرف همه فى المناوشة والمعابثة[4] .

ويضع العقاد ابن أبي ربيعة فى الفريق الثانى على حين يضع جميل بثينة وعروة بن حزام وكثيراً فى الفريق الأول[5] .

---

(١) العقاد : فرانسيس باكون — ص ٤٤ ط أولى — القاهرة سنة ١٩٤٥ .

(٢) العقاد : شاعر الغزل — ص ١٦ .

(٣) ، (٤) العقاد : شاعر الغزل — ص ١٧ ، و ٧٦ وما بعدها .

(٥) العقاد : شاعر الغزل ص ١٧ ، ٧٦ وما بعدها .

وعلى هذا المستوى من الفهم قام بدراسة العصر فى دراسته عن جميل بثينة، وتعرض لاختلاط أخبار العشاق بعضهم ببعض ، لأنهم جميعاً عشاق، وجميعاً من أهل الحجاز وما حوله، وجميعاً من أبناء عصر واحد ينظمون بلغة عصر واحد وينسجون على طريقة واحدة ، فإذا تشابهت أقوالهم وأخبارهم حتى جاز الاختلاط بينها فلا غرابة فى ذلك ، بل لعل الغريب ألا يقع الاختلاط مع هذا التشابه الكثير (١).

وفى تصور العقاد أنه من الطبيعى أن تحتمل أخبار أولئك الشعراء العشاق المبالغة إلى أقصاها ، لأن المبالغة مقرونة بشهرة كل « بطل » فى باب من الأبواب ، فلا يشتهر أحد بالشجاعة أو بالكرم أو بالمجون إلا أضاف إليه الناس كل مايتصل بهذه الشهرة وتنافسوا فى التزويد عليها والتهويل فيها .

ومن الطبيعى — كما يقرر العقاد — أن تتناقض أخبار أولئك الشعراء والعشاق ، لأنهم أشخاص حقيقيون يتعدد الرواة عنهم والمتحدثون بأخبارهم وليسوا من اختراع مخترع واحد يصوغهم كلهم فى قالب واحد ويعرضهم كلهم فى مخيلة واحدة(٢) .

ويؤكد العقاد أنه لا يعنيه من دراسته إلا من حيث اتصاله بحياة جميل ومن شابهه من الشعراء فى بيئته وزمانه ، لأن للعصر أثراً فى أخلاق الشاعر وفى توجيه سيرته وإخراج فلسفته ، ولكنه مع ذلك ليس بالعامل الوحيد فى هذا ولا ذاك ، بل يضاف إليه عاملان آخران ، بنية الشاعر وبيئته العامة المتمثله فى مجتمعه ، وبيئته الخاصة المتمثلة فى بيته(٣) .

وفيما يختص بالبنية نراه يرسم لابن الرومى صورة جسمانية يكاد الإنسان يراها بعينيه ، حتى إن الإنسان ليستطيع أن يميز ابن الرومى إذا سار فى شارع مزدحم بالناس ويلقاه محيياً مصافحاً . (٤) فابن الرومى سقيم الجسم

---

(١) ، (٢) العقاد : جميل بثينة — ص ٧ ، ٨ .

(٣) العقاد : فرانسيس باكون ص ٢١ ، ٤٤ وما بعدها .

(٤) العقاد : ابن الرومى ص ١٠٨ — ١٠٩ .

مضطرب الأعصاب حاد الإحساس مختل العقل جامح الخيال كثير المخاوف واسع التصور إلى حد ملأ عقله بالوساوس والأوهام . . إلى آخر تصوير العقاد له من واقع ديوانه وأحاديثه وبعض أخباره التى وقف العقاد عندها .

كما نراه يرسم صورة « لباكون » بأنه ليس من أسباب الخلق الوثيق والبنيان الركين ، سواء فى صباه أو بعد صباه ، ولم يتفق له ما اتفق لكثيرين غيره من تصحيح بنيتهم بعد الشعور بالهزال أو التوعك إبان الشباب .. » وإذا ضعفت البنية واشتد الطموح وتفوق الذكاء فالطريق مرسوم : طريق الظهور فى ميدان الفكر الهادئ والحيلة الوادعة والمناصب السلسة المواتية ، لا طريق المغامرات العنيفة والشهوات الجامحة والصراع الرهيب[1] »

أما البيئة العامة فإن العقاد قد حملها بعض تبعة أخلاق « باكون » المنحرفة مثل الرشوة والنفاق ، لأن بواعث هذه الأخلاق ترجع إلى العصر كما ترجع إلى « باكون » نفسه ، وذلك لأن الأخلاق لا ترجع كلها إلى العصور حتى ما كان منها سمة من سمات تلك العصور ، لأن الإنسان يأخذ منها أو يدع على حسب طبعه الموروث أو الأصيل فيه ، وقد ينبذها كلها ويثور عليها لفرط المناقضة بينه وبينها كلما بلغت هذه المناقضة حداً يتعذر فيه التوفيق.

ويوضح أكثر من هذا حين يذهب إلى أن « باكون » كان فيه جرثومة الخلق الذى أنماه العصر وأرسخ جذوره ، وكان فيه مع هذا ضعف مقاومة وقلة جلد وإشفاق من مأزق العراك والمجازفة ، وكل أولئك مما يعجل به إلى الاستسلام ويزين له سلوك السهل دون الوعور[2] .

ويؤكد العقاد أثر البيئة فى الشعراء ويرى أن معرفتها ضرورية فى نقد كل شعر فى كل أمة فى كل جيل ، « ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص . لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً ، وهى حتى

---

(١) ، (٢) العقاد : فرانسيس باكون ـ صفحات ٢١ ، و ٤٥ ، و ٤٦ .

هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشئوا على الدروس الدينية ومن نشئوا على الدروس العصرية واختلافه بين هؤلاء وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك »[1] .

على أنه يذهب إلى أبعد من هذا حين يرى أن كل إدراك لخطوات التجديد فى الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور ما لم يقترن به إدراك هذه الحالة التى لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى ، وهى الحالة التى استلزمها تعدد البيئات الأدبية عندنا فى الجيل الماضى[2] .

أما البيئة الخاصة التى تتمثل فى البيت الذى نشأ فيه أبطال دراساته فقد عنى بالبحث فيها عناية قصوى ، لأن لها أثراً كبيراً فى سلوك الشخص وفهمه للحياة .

وعلى هذا الفهم تراه يعلل ضعف مقاومة « باكون » وقلة جلده على مساوئ عصره بأنها ترجع إلى أبيه ، إذ أنه ورث هذه الطبيعة من أبيه ، لأنه كان يتخذ له شعاراً لاتينياً يكتبه على باب بيته فحواه أن الاعتدال أبقى ، وكان يشفق فى سياسته من المخاطر ولو كان من ورائها كبار المغانم ، فلبث فى منصبه نيفاً وعشرين سنة لاجتنابه المقاحم التى تزلزل الأقدام فى ذلك العصر القُلَّب وذلك البلاط المحشو بالدسائس والمنافسات[3] .

كما أن لبيته أثراً مزدوجاً فى حياته وتفكيره ، بعضه فى اتجاه بيته وبعضه مناقض لهذا الاتجاه ، لأن جده لأمه كان ركناً من أركان الإصلاح الدينى فى زمانه ، ومن هنا فإن البحث فى مسائل الدين وحقائق الإيمان وأصول الجزاء والثواب كانت باباً مطروقاً — بطبيعة الحال — فى ذلك البيت فى خلال تلك الفترة التى كثرت فيها المنازعات بين النحل والمذاهب الدينية .

---

(١) العقاد : شعراء مصر — ص ٣ .

(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ٥ .

(٣) العقاد : باكون — ص ٤٦ .

فنشأ « باكون » مُعَوَّد الذهن على البحث فى هذه الأمور وما يتصل بها ويجرى فى مجراها[1] .

وكتب على « باكون » أن يتلقى أثراً آخر من بيته وذوى قرباه ، يخيل إلى العقاد أنه أبلغ الآثار المكسوبة فى توجيه أخلاقه وإبراز كوامنه ، وتغليب أطوار مزاجه ، لأنه لقى العقبة الكبرى بل العقبات الكبار جميعاً من ذوى قرباه . . فكانت الوزارة فى أيديهم والبلاط رهناً بمشورتهم أو غير معرض عن توسلهم ورجائهم ، وطمح « باكون » فى معاونتهم له حتى يصعد إلى أرفع المراتب بأعينهم وعلى أيديهم ، ولكنهم صدموه فى آماله ولم يزالوا يصدمونه من عنفوان صباه إلى أن شارف الكهولة ، وبلغ من مناوأتهم إياه أنهم كانوا لا يساعدونه ولا يتركون غيرهم يساعده بما يستطيع ، فوقفوا له بالمرصاد كأنهم ألد الأعداء وشوهوا عقيدته فى الناس وفى استقامة الأخلاق[2] .

وخلاصة الخلاصات فى هذا المنهج النفسى أن العقاد لا يسير فيه على طريقة السيرة العربية ، ولا يسير على طريقة التراجم فى اللغات الأوروبية وإن نظر فيها وانتفع بها ، فهو صورة تتألف من خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها « إنسان » . وعلى هذا الفهم نفى العقاد أن تكون دراسة لابن الرومى سيرة أو ترجمة حين قال : « هذه ترجمة وليست بترجمة ، لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة ، ولأن تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة ، لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع ، أو الخيال ، ولكننا إذا نظرنا فى ديوانه وجدناه مرآة صادقة ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة ، لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب »[3] .

وعلى هذا الفهم أيضاً لم يكتف العقاد بالصورة التى استخرجها من

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ـ ص ٢٢ ، ٢٣ .

(٣) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٣ .

شعر ابن الرومى وأخباره ، لأنه قد كان ينبغى أن يكتفى بها ويقف عندها لو كانت « الترجمة لذاتها » هى الغرض الوحيد من كتابه عن ابن الرومى ، ولكن « الترجمة » ليست هى كل ما يقصد إليه ولا أهم ما يقصد إليه ، لأن الطريق المؤدى إلى الترجمة غرض كبير من أغراض كتابه لا يقل عن بيان الترجمة لذاتها ، ووسيلة الوصول إلى النتيجة المطلوبة كالوصول إلى هذه النتيجة ، والصيد مقصود هنا كما تقصد المائدة والطعام الذى على المائدة .

ومن الواجب على العقاد إذن أن يبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومى وحاجة الأخبار التى بين أيدينا إلى التكميل من كلامه فى وصف نفسه عامداً وغير عامد ، وأن يبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية ، لاشتمال وجدان الرجل وفرط استيعابه لنفسه فى شعره وشدة الامتزاج بين حياته وفنه[1] .

وفى تصورنا أن ميزة العقاد فى دراسته الأدبية على هذا المنهج تتمثل فى أنه لا يتبع الشخصية التى يتناولها من المهد إلى اللحد ليريك تطورها ، لأن الشخصية الإنسانية فى تصوره جوهر ثابت مستقر تكشف الحوادث المتوالية مختلف جوانبه وعناصره المكونة له ، وقد تصقله الحوادث وتهذبه ولكنها لا تحيل طبيعته . .

ومتى عرفنا جوهر هذه الشخصية الذى يسميه العقاد « مفتاح الشخصية » أمكننا أن نعرف سلوكها فى شتى المواقف العارضة والحوادث المفاجئة . . وأمكننا أن نعرف كذلك أعمق خواجله وأدق لوازمه .

وهذه الميزة تتضح فى كل ما كتب العقاد عن « الشخصيات » ، وإن كانت أكثر اتضاحاً فى كتب الدراسة الكاملة مثل « سعد زغلول » ، « وابن الرومى » ثم تبلغ أوج درجات النضج فى كتب « العبقريات » .

ويرى الناقد سيد قطب أن دراسة العقـــاد للشخصيات مضافاً إليها مجموعة عن المذاهب الفنية لشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، يضع

---

(١) العقاد : ابن الرومى ـ ص ١٠٩ ، و ١١٠ .

أساس مذهب للدراسات كاملا واضحاً ناضجاً ولكنه مع هذا ليس ميسراً إلا للموهوبين . فهذه الطريقة فى دراسة الشخصيات والمذاهب تحتاج إلى نوع من العبقرية النافذة التى تضع يدها على المواضع الحساسة من غير تعثر ولا تلمس ، وكأنما تهتدى إليها بحاسة خفية[1] .

٢ ـ المنهج النفسانى :

وعلى الرغم من تكامل المنهج النفسى الشعرى ومن براعة العقاد فى استخدامه فى دراساته الأدبية على الرغم من هذا وذاك ، فإن هناك شخصيات أحيطت فى تاريخ الأدب العربى بهالة من الشهرة والمبالغة والتزيد فى باب من الأبواب ـ كما سبق أن بينا ذلك حينما تكلمنا عن المنهج النفسى ـ ومن هذه الشخصيات أبو نواس إذ لا يوجد من أضيف إليه من المبالغات فوق ما أضيف لأبى نواس ؛ إذ قد استنفد موبقات الناس وأفرغ جعبة الظرفاء أصحاب الملح والنوادر بحيث أصبح أبو نواس « شخصية » معروفة لدى الأمين بأنها شخصية ذات أخبار لا شخصية تنظم الأشعار[2] ، لأنه لايعنيهم منها سوى أخبارها لا الشعر الذى ينسبونه إليه سواء صحت نسبته إليه أوإلى غيره ، أو كان مختلقاً ملفقاً لاتصح نسبته إلى حد من الشعراء المشهورين[3]

والغالب على شخصية أبى نواس ـ فى تصور العقاد ـ أنها شخصية النديم اللاهى « الحاذق » ، ويكاد العقاد يكتبها « الحدق » بالدال وعلى غير صيغة اسم الفاعل ، لأن « الحداقة » كما يفهمها العامة هى الصفات التى تغلب على « النواسى » فى روايات أشباه الأمين . ومنها سرعة الجواب والفهم بالإشارة ، أو الفهم الذى يوشك أن يكون اطلاعاً على الغيب ، مع اللباقة فى اللعب بالكلام أو اللعب بالأفهام حسب المقام ، ولا سيما مقام اللهو واللغو ونبذ الحياء والملام .

---

(١) سيد قطب : كتب وشخصيات ـ ص ٣١٥ ، و ٣١٦ ، ط أولى سنة ١٩٤٦ .

(٢) ، (٣) العقاد : ابو نواس ـ ص ٣ ، ٤ .

ومثل هذه الشخصية التى اشتهرت هذه الشهرة المتفردة « شخصية نموذجية » أى شخصية تمثل نموذجاً اجتماعياً يعيش فى كل زمن ، وسر رجحانه فى الشهرة على الشخصيات النموذجية من قبيل عنترة بن شداد ، أن وقائع الشجاعة — كما يقول العقاد — أندر من وقائع « الحداقة » فى المجتمع وأنها لا تصادف الناس فى كل زمن كما تصادفهم الوقائع التى تدخل فى مجال الشخصية النواسية[1] .

وهذه الشخصية النموذجية وأمثالها لا يصلح لها المنهج النفسى الشعرى الذى عالج به العقاد معظم دراسته الأدبية ، ولكن يصلح لها منهج آخر يعتمد على التحليل النفسانى والنقد التاريخى ، وهو منهج مقصور فى بحثه على الدراسة النفسية ولا يرمى إلى ترجمة أبى نواس أو نقد أدبه وشعره ، ولا يمس وقائع الترجمة أو شواهد الأدب والشعر ، إلا لما فيها من الإبانة عن طبيعته والإعانة على تفسيرها واستطلاع كوامنها[2] .

وتأسيساً على هذا المنهج تحدث العقاد فى الفصل الأول عن « أبى النواس» صاحب الشخصية النموذجية ، وأورد النوادر والملح التى نسبت إليه فى الأدب العربى على لسان الأميين وأشباه الأميين والخاصة على سواء .

ويعنى العقاد بالأميين الذين يتناقلون أخباره المزعومة ومع ذلك قد يجهلون أسماء الشعراء والأدباء فى عهدهم ، أو هم يجهلون على التحقيق أسماء الشعراء والأدباء بعد القرن الثانى للهجرة بلا استثناء ، ما عدا هذا الاستثناء .

وأما أشباه الأميين فى تصور العقاد فهم أولئك الذين يقرءون ولا يقدرون على تصحيح نسبة الكلام واستقصاء وجوه التصحيح ، فإذا سمعوا كلاماً لشاعر مشهور منسوباً إلى شاعر مشهور غيره جاز عندهم أن يكون لهذا أو ذاك ، وإن كان الفارق بينهما واضحاً لنقاد الأدب ورواته المتثبتين .

---

(١) العقاد : ابو نواس — ص ١٨ .

(٢) المصدر نفسه — ص ٣ ، ٨ .

ويرى العقاد أن اهتمام الأمين بأخبار أبي نواس هو وجه الغرابة فى هذا الباب من الأدب ، لأنه لا وجه للغرابة فى اهتمام العارفين بأدب الفصحى بأبي نواس وبأمثاله من موضوعات الآداب والفنون[1] ، اللهم إلا أن يكون وجه الغرابة لدى هؤلاء ورواة الأدب الصحيح على سواء ناشئاً من أنهم يودون لو يشركونه بسهم فى سيرة كل أديب ويحبون إذا نسب الخبر إليه أو إلى غيره أن يؤثروه به لو استطاعوا وأن يجعلوه من مروياته ومأثوراته دون المرويات والمأثورات عن سواه[2] .

ويخلص العقاد بعد إيراد القصص والأخبار — التى رواها رواة الأدب الصحيح — إلى أنها علامة على تمكن شهوة الكلام عن أبي نواس فى سياق الخبر التاريخى أو سياق الاختراع والتأليف[3] .

على أن العقاد يتجه فى بحثه صوب المصادر الأجنبية ومن هذه المصادر رسالة إنجليزية طبعت فى إحدى الجزُر الهندية وأهداها مؤلفها إلى ذكرى الأستاذ « برتون » مترجم ألف ليلة وليلة ، التى عنيت بأبي نواس من جانب الأدب أو من جانب النوادر والأقاصيص الموضوعة ليقرر فى النهاية أنها سايرت مصادر العربية فى هذه النزعة وأسندت إلى أبي نواس ماحدث وما لم يحدث أو ما حدث منه وما حدث من غيره[4] .

وبعد إيراد النوادر والأقاصيص من المصادر الأجنبية ينتهى العقاد إلى أنه ليس أكثر بين العامة والجهلاء من الإحالة على أقوال المشاهير الذين لايعرفون عنهم شيئاً غير أسمائهم ، فمنهم من يحيل على مشاهير عصره ومن يمعن فى التعاليم فيحيل على مشاهير العصور الغابرة ، ومنهم من له لباقة الوضع والاختلاق فهو مجتهد فى وضع الأقوال التى ينحلها مشاهير الرجال حسبما يتوهم من مقدرتهم ومأثور أقوالهم ، ولهذا يتفق أحياناً أن تنحرف

---

(١) العقاد : أبو نواس ص ١٨ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : أبو نواس صفحات ٨ ، ١٣ ، ٢٠ — ٢٣ .

الشخصية النموذجية من دلالتها الأولى إلى غير تلك الدلالة حتى يتباعد ما بينها وتصلح كل منها لتمثيل شخصية نموذجية غير الشخصية الأخرى[1] .

ومن ثم يرى العقاد أن « الشخصية النموذجية » التى عرف بها أبو نواس قد انحرفت وسارت إلى هذا النموذج الأخير وذلك هو نموذج الحاذق اللبق السريع إلى الجواب المفحم ذى الدراية بالمخارج السهلة من الورطات العسيرة . ثم يبين العقاد أن أبا نواس لم يكن بهذا الوصف ، لأنه كان إلى التورط فى المآزق أقرب منه إلى الدراية بمخارجها ، كما أنه لم يكن صالحاً بطبيعة تكوينه للإفحام والإحراج ، « فإنه كان ــ كما تواتر وصفه ــ ألثغ نحيف الصوت مضطرب الأعصاب ، وليس أيسر من إحراج مثله بمحاكاة لثغته ونحافة صوته واضطرابه »[2] .

ويذهب العقاد إلى أن شخصية أبى نواس النموذجية آلت إلى هذه الصورة بحكم الشهرة وما يفهم كل جيل من مناسباتها وأحوالها ، فإذا تحولت به الشهرة من شخصيته الأولى إلى شخصية الشاعر الملازم للبلاط المنادم للأمراء فى ساعات السكر والغضب والنزوات والبدوات ، فلا جرم أن تكون النكتة الحاضرة والحيلة السريعة من أدواته وآلاته ، ويصبح تصور الناس لصفات الكثير منها إلى اقترانه بنموذج آخر من الشخصية النموذجية ، وتلك هى شخصية هارون الرشيد الذى قيل عن أبى نواس إنه كان شاعره ونديمه وإنه كان يلازمه فى حِلِّه وترحاله ويطلع على أسرار بيته وخفايا حريمه[3] .

على أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن النصيب الكبير من الشهرة لم يأت من جانب الشخصية النموذجية وحدها ولا من تلاقى الشخصيتين النموذجيتين بالحق وبالباطل حيث التقت شخصية الشاعر وشخصية الخليفة ، ولا من شهادة العلماء الأجلاء والرواة الثقات لأبى نواس بالبصر باللغة والسلامة من الخطأ ، حتى إنهم لم يضنوا عليه بالشهادة « اللغوية » والتزكية العلمية .[4]

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : أبو نواس صفحات ٨ ، و ١٣ ، و ١٤ ، و ٢٠ ــ ٦٣ .

(٤) العقاد : أبو نواس صفحات ٢٤ ، و ٢٦ ، و ٢٧ .

لم يأت النصيب الكبير من الشهرة لأبي نواس من كل ما سبق وإنما كان هناك عدد آخر من أمداد الشهرة النواسية ، هو الفاكهة المحرمة أو الفاكهة المحببة ، على العهـــد بين كثير من الناس أن يحبوا كل ممنوع ويلهجوا بكل محظور[1] .

« فقد كانت الفاكهة المحرمة بضاعة أبي نواس سواء حرمتها شريعة الأخلاق أو حرمتها شريعة الأديان ، وكانت الزندقة والشذوذ بعض ما يبيع فى سوق الفسوق . . وشأن الفاكهة المحرمة أن يسأل عنها سراً من لا يسأل عنها علانية ، وأن يقاربها من يألفها ويتجسس عليها من يجهلها وينكرها ، وأنها من بضائع السوق السوداء ، كما نقول فى العصر الأخير ، فهى من بضائع المساومة والمغالاة »[2]

وفى الفصل الثانى يحاول العقاد أن يقف على حقيقة الشخصية النواسية التى أشاعت ذكره فى أيام حياته وقبل أن تتحول بها الشهرة من دلالة إلى دلالة . . ثم يصف أبا نواس بأنه إباحى متهتك يظهر أمره ولا يتكلف لإخفائه لأنه كان يقارف المنكرات ويعلنها ولا يحفل بمداراتها بل يتحدى بها الناس عامداً أن يسخر منهم ويكشف رياءهم ، ويعلنها ليقرر شخصيته ويشعر الناس بوجوده ويستخف بما يسترونه ويعلنونه فلا هو مكترث لهم متسترين ولا هو مكترث لهم معلنين ، فهو الذى يقول فى الجهر بمعاقرة الخمر بيته المشهور[3] :

ألافاسقنى خمراً ، وقل لى هى الخمر ولا تسقنى سراً إذا أمكن الجهر

ثم يفسر العقاد آفات أبى نواس جميعاً ومنها ظاهرة التحدى بالإباحية المتهتكة ، بظاهرة نفسية هى « النرجسية » التى جعلها عنواناً للفصل الثانى فى دراسته ، لأن فيها تفسيراً لآفته الكبرى وتفسيراً للآفات الصغرى التى تتفرع على جوانبها[4] .

والنرجسية ـــ فى تصور العقاد ـــ هى شذوذ دقيق يؤدى إلى ضروب

---

(١) ، (٢) العقاد : ابو نواس ـ ص ٢٧ .

(٣) ، (٤) المرجع السابق ـ ص ٢٩ وما بعدها .

شتى من الشذوذ فى غرائز الجنس وبواعث الأخلاق ، ويلتبس الأمر من أجل هذا بين النرجسية وتلك الضروب المختلفة من الشذوذات الجنسية ، وهى مخالفة لها فى دخيلتها مناقضة لبعضها فى ميولها ونزعاتها ، فقد تميل بصاحبها إلى العلاقة الطبيعية بين الذكر والأنثى أو تميل به إلى علاقة شاذة بين شخصين من جنس واحد ، كما كان يحدث أحياناً من أبى نواس فى غزله بالمذكر تارة وغزله بالمؤنث تارة أخرى ، وفى الجمع أحياناً بين ما يزعمه عشقاً لأكثر من فتاة واحدة وما يزعمه عشقاً لأكثر من فتى واحد ، ولا أصل للعشقين فى نهاية المطاف غير النرجسية فى قرارها العميق . ثم يعرض العقاد لدراسة هذه الآفة ويتتبع أعراضها ولوازمها الثانوية أوالتبعية كما يفهمها المحللون النفسانيون[1].

ويعنى العقاد بشعبتين من النرجسية : الأولى الاشتهاء الذاتىAuto-erotism والأخرى التوثين الذاتى Auto-Fetishism . وبين هاتين الشعبتين فرق دقيق ولكنه غير حاسم ، لأن أعراض كل منهما قد تنساب إلى الأخرى فى مسارب النفس الخفية ودخائل الغريزة المكنونة ، وما أكثر المسارب والدخائل فى هذه الشئون[2] .

فالاشتهاء الذاتى يغلب على الحالات الجسدية التى تقترن باختلاف وظائف الجنس فى صاحبها ، ويبلغ من اختلاف هذه الوظائف أن المصاب به يمنى إذا أطال النظر إلى بدنه عارياً فى المرآة وما إليها ، وأنه يشتهى بدنه كأنه بدن إنسان غريب عنه ، ولكنها شهوة يبالغ فيها المرض ، لأن الإعجاب بالأبدان القريبة لا يستغرق شعور المرء كما يستغرق الاشتهاء الذاتى صاحبه ويغريه على الدوام بتأمل جسده ومعاودة النظر إليه ، ويحدث أحياناً ألا يكون النظر استحساناً محضاً بل أسفاً لبعض النقص واجتهاداً فى تحسينه والمغالطة فيه[3] .

والتوثين الذاتى يغلب على الحالات العاطفية والفكرية ، فيتخذ المصاب به من نفسه وثناً يعبده ويعزه ويدلله ، ويشوب هذا التوثين حب كحب المرء

---

(١) العقاد : ابو نواس ص ٢٩ وما بعدها .

(٢) ، (٣) العقاد : ابو نواس ـ ص ٣٤ ـ ٣٨ .

لمعشوقه ، فهو لا يخلو من اختلال وظائف الجسد ولكنه لا يبلغ بها مبلغ الحالة الأولى[1] .

ويقرر العقاد أن الاشتهاء الذاتى والتوثين الذاتى يلازمهما معاً لوازم متفاوتة فى درجة الالتصاق بالآفة وتوابعها ، ومن أبرزها وأقواها لازمة التلبيس أو التشخيص Identification ومنها لازمة العرض Exhibitionism ، ولازمة الارتداد Centripetal Regression[2] ويرى العقاد أن هذه اللوازم تنطبق على أبى نواس فى خلائقه الأولية وخلائقه التبعية وتفسر جميع أحواله حيث لايفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ فى المسائل الجنسية ، ويطبق هذه اللوازم على أشعاره[3] .

ويخلص العقاد فى هذا الصدد إلى أن أبا نواس « كان من الشواذ فى تكوينه الجنسى ودوافعه النفسية ، ولكن شذوذه غير الشذوذ الذى اشتهر به ، وهو إيثاره الذكران على الإناث ، ولابد من التفرقة بين الشذوذين ، لأن النرجسية تفسر أطوار أبى نواس جميعاً والشذوذ الآخر لا يفسرها ، وهذا عدا ضرورة التفرقة بين الشذوذين للكشف عن بواطن السريرة وفهم الأخلاق الخاصة والأخلاق الاجتماعية »[4] .

ويرى العقاد كذلك أن التفرقة قد تكون هامة للعلاج النفسانى من جانب النقد والتاريخ وستكون هامة للعلاج النفسانى لا محالة يوم تنكشف خصائص الغدد ومفرزاتها وعلاقتها بالأطوار الجنسية والنفسية ، فقد يصبح تعديل هذه المفرزات بالعلاج الجسدى ميسوراً كما يصبح ضرورياً لتقويم الأبدان والأفكار[5]

ثم يطبق العقاد لوازم النرجسية على الشاعر العصرى « أوسكار وايلد » ويرى أنه كبير الشبه بأبى نواس فى لوازم النرجسية ، وهما مختلفان بعدها كل شىء : فى الزمن والموطن واللغة والدين والطبقة الاجتماعية ، ولكنهما على هذا يتماثلان فى كل لازمة من لوازم النرجسية[6] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : ابو نواس ـ ص ٣٨ ـ ٥٨ .

(٥) ، (٦) العقاد : أبو نواس ـ ص ٥٨ وما بعدها .

وينتهى العقاد من هذه المقارنة إلى أن علامات التشابه بينهما دليل قاطع على فصل العلة التى يشتركان فيها[1] .

وفى فصل ثالث يتحدث العقاد عن الجنس والنفس ليقف على حقيقة الدافع الأكبر فى النفس الإنسانية ، ولذا فإنه يمضى مع المدارس النفسية ليتحقق من هذا الدافع ، كما يمضى مع بعض المعارف العلمية عن الغدد الصماء لأنها وثيقة العلاقة بتكوين الجسم وتكوين وظائفه الجنسية على الخصوص ، ومن هنا يتحدث عن حالات الشذوذ الجنسى وعلاقتها بالبواعث النفسية والتجارب التى حدثت فى هذا الصدد على أيدى العلماء ، والإحصاءات التى أشرفت عليها لجان العلماء المسئولين ممن خُوِّلوا درس هذه المسائل فى الجامعات والمدارس والمستشفيات[2] .

ثم يطبق هذه الأعراض على أبى نواس فى فصل رابع لا يتفق فى بدايته مع النفسانيين فى فهم النرجسية ، لأن النرجسية التى يتتبع أعراضها فى الحسن بن هانئ ليست حالة طبيعية تلاحظ على أنداده وفى مثل عمره ، ولكنها حالة منفردة ولد ببعض أعراضها وجاءته الأعراض الأخرى من البيت والمجتمع والعصر الذى نشأ فيه وعاش فيه سائر حياته ، وهى حالة لا يشابهه فيها أحد من شعراء عصره[3] .

ويرى العقـــاد أن الدلالات والأعراض قد توافقنا على تمييز هـــذه الشخصية النموذجية ، فاجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيتية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بحذافيره حيث عاش بين البصرة والكوفة وبغداد أو حيث عاش فترة من عمره فى الديار المصرية[4] .

ثم يفرد العقاد لكل دلالة من هذه الدلالات حديثاً خاصاً ، وينتهى من الحديث فيها إلى أنه كلما أمعن الباحث النفسانى فى دراسة هذه الشخصية بدا له أنها من كل وجه « شخصية نموذجية » فى بابها ، وأنها لقطة لا تظفر

---

(١) العقاد : أبو نواس ـ ص ٥٧ وما بعدها .
(٢) المرجع السابق ـ ص ٦٢ وما بعدها .
(٣) ، (٤) المصدر نفسه ـ ص ٨٩ .

بها المشرحة النفسانية فى كل دراسة لأن فيها أثر التكوين المولود وأثر البيت وأثر البيئة الاجتماعية وأثر العصر من جانب السياسة وجانب الثقافة ولديها تثبت العلامات التى يتشكك فيها النفسانيون إذا طرأت منفردة متفرقة لا تتصل بالقرائن الأخرى ، فإذا اتصلت جميعاً كما اتصلت فى هذه الشخصية النموذجية فهى أول ما تكون على أعراضها وآفاتها[1] .

وعلى هذا المستوى يعقد فصلاً للشيطان الذى كان أبو نواس كثير التحدث عنه كثير التعويل عليه وعلاقته بأبى النواس ، كما يتحدث عن الخمر وإدمانه لها وباعثه النفسى ، وعن فنه وغزله وعقيدته ، وبذلك تنتهى هذه الدراسة التى استخدم فيها العقاد التحليل النفسانى ، والنقد التاريخى ،وقد أدت المقصود منها ، وهو إبراز طبيعة أبى نواس وفض كوامنها وأبعاد ما علق بها من مبالغات الناس حولها .

وخلاصة الخلاصات فى هذا المنهج النفسانى كما دعوناه قبل ذلك ، وكما يوحى بذلك تعبير العقاد عنه فى عنوان دراسته عن أبى نواس ، حينما قال إنه يعتمد على التحليل النفسانى والنقد التاريخى ، ولم يقصد به ترجمة أبى نواس أو نقد أدبه وشعره ، كما لم يمس وقائع الترجمة أو شواهد الأدب والشعر إلا لما فيه من الإبانة عن طبيعة أبى نواس والإعانة على تفسيرها واستطلاع كوامنها . ومعنى هذا أنه هنا لا ينقد بل يحلل نفسانياً فقط .

على أننا ننبه فى هذا الصدد إلى أنه ليس معنى إقامته على الدراسة النفسانية أن المنهج النفسى خال منها ، لأنه مستفيد من علم النفس وعلم الأخلاق وحقائق الحياة ، كما سبق أن بينا ذلك .

٣ ـ المنهج العلمى :

يقصد العقاد بالعلم ، الذى يستخدمه فى هذا المنهج ، العلم التجريبى المحض غير النظرى ، والعلم التجريبى هنا هو علم الطب وعلوم الوراثة وما

---

(١) المصدر نفسه ـ ص ١١٨ ـ و ١١٩ .

إليها ، فتحديده هنا بالعلم التجريبي لازم ، لئلا يلتبس بالمنهج النفسانى الذى يعتمد على علم النفس .

والذى دفع العقاد إلى استخدام هذا المنهج أن العواطف لم تكشف قوانينها بعد ، كما كشفت قوانين العلوم التجريبية المحضة . . والعقاد يرجع فى هذا المنهج إلى الأسس العلميـــة ليبين بوساطتها موضع الصحة وموضع التلفيق من كل خبر وكل رواية ، لأنه يبين لنا صعوبة التلفيق بل استحالته أحياناً على من يريده ويتعمده ، إذا تكشفت المقابلة بين الأخبار والروايات عن حقيقة علمية كانت مجهولة فى الزمن الذى ترجع إليه[1] .

ويعلل العقاد لاستخدام هذا المنهج بأن العلوم النفسية لم تتقرر بعد فى تحقيق العلة والعلاج ، كما تقررت علوم البصريات ومبـــاحث الكيمياء والطبيعة . ولا يخالهـــا العقاد ستبلغ فى يوم من الأيام هذا المبلغ من اليقين والوضوح — ولكنها على ما هى عليه الآن — كفيلة بالتمييز بين البدع السقيمة والمذاهب الجدية فى مدارس الفن والأدب[2] .

ويرى العقاد أن كل ما هو انطلاق بغير قاعدة واختلاط بغير بنية وإساءة للفهم فى تفسير المبادئ العلمية ، فهو من العلة والسقم ، وكل ما يقام على قاعدة مفهومة — ولو أقيم على قاعدة مهدومة من قبل — فهو مذهب من مذاهب التجديد يضيف إلى ثروة الفن والأدب ويصلح للبقاء إلى حين[3] .

على أنه يذهب إلى أن الإنسانية ستغنم كثيراً من هذا الفيصل الصادق بين أعراض السقم فى الآداب والفنون وما ينشأ فيها من المذاهب المطبوعة والمدارس الجدية . فما من شىء أضر بالأذواق والعقول من أن تساق إليهم أعراض المرض ، كأنها فتح من فتوح التقدم يتهافتون عليه ويروضون أذواقهم وعقولهم على محاكاته ، وشر ما يبتلى به مريض النفس والذوق

---

(١) راجع مجلة الأزهر مارس ١٩٦٠ — ص ٩١٥ .

(٢) ، (٣) العقـاد : القرن العشرون ما كان وما سـيكون — ص ٢٢٦ ، و ٢٢٧ ، ط أولى سنة ١٩٥٩ .

أن يغتبط بدائه ويتمادى فى تمكينه ، وهو — لولا ذلك — خليق أن يأسف له ويبحث عن دوائه[1] .

ويؤكد العقاد أننا منذ اليوم نحس أن غواية البدع السقيمة تنهزم سنة بعد سنة أمام حقائق العلم ودراسات الطبائع والأخلاق ، فإذا انتهت كشوف القرن العشرين فى هذا الباب بالتمييز بين فوضى الفن وقواعده فأنعم به من ختام لا تنقضى حسناته ومزاياه[2] .

ومعنى هذا المنهج العلمى — فى تصور العقاد — هو الحيلة الناجعة التى تقضى على الرفض المطلق أو القبول المطلق أو الظن المتردد بين الطرفين فى كل مشكلة تعرض للناقد من مشكلات الأخبار الأدبية أو التاريخية التى يختلط فيها الصدق بالكذب والخرافة بالواقع والحقيقة بالخيال ولا يخلو منها مرجع من مراجع التاريخ القديم أو من المراجع العصرية فى كثير من الأحيان[3].

وفى مجال التطبيق يجرب هذا المنهج فى سيرة من أحوج السير إلى التمحيص وأكثرها قبولاً لتعليق هذه الطريقة على وجه واضح ، وذلك على حد تعبيره[4].

وهذه السيرة هى سيرة « امرئ القيس » الذى أضل تاريخه الكثيرين قبل أن يلقبوه بالملك الضِّليل .

ويرى العقاد أنه من اليسير لديه أن يعرض أخبار امرئ القيس على التفسير العلمى فيعلم منها يقيناً ما ليس بالمختلق لاستحالة اختلاقه على مؤرخيه فى صدر الإسلام وبعد صدر الإسلام إلى الأزمنة المتأخرة ؛ لأن أولئك المؤرخين يجهلون التفسيرات العلمية التى تؤخذ من أخبارهم فيما يصححون روايته أو يتعمدون فيه التزيد والتلفيق[5] .

ثم يأتى ببعض الأمثلة من أخبار امرئ القيس ويضم بعضها إلى بعض

---

(١) العقاد : القرن العشرون ما كان وما سيكون — ص ٢٢٧ ، ط أولى سنة ١٩٥٩ .

(٢) المرجع السابق — ص ٢٢٧ .

(٣) ، (٤) ، (٥) مجلة الأزهر فبراير سنة ١٩٦٠ ، وانظر كذلك اللغة الشاعرة للعقاد ص ١٢٨ ، و ١٢٩ .

حتى يستطيع فى النهاية تفسير سيرة الشاعر على نحو لا يستطاع تلفيقه فى زمانه أو فى أزمنة مؤرخيه .

من هذه الأمثلة ما قاله صاحب كتاب الشعر والشعراء من أن امرأ القيس كان جميلاً وسيماً ، ومع جماله وحسنه كان مفركاً لا تريده النساء إذا جربنه ، وقال لامرأة تزوجها : ما يكره النساء منى ؟ قالت : يكرهن منك أنك ثقيل الصدر خفيف العجز سريع الإراقة ، وسأل أخرى فقالت : يكرهن منك أنك إذا عرقت فُحْتَ برائحة كلب ، فقال إنك صدقتنى وإن أهلى أرضعونى بلبن كلبة(١) .

ومن الأمثلة أيضاً « أنه تزوج امرأة من طيئ فأبغضته من ليلتها وكرهت مكانها معه فجعلت تقول له : ياخير الفتيان أصبحت . فيرفع رأسه فينظر فإذا الليل كما هو ، فتقول : أصبح ليل ؟ . . فلما أصبح قال لها : قد علمت ما صنعت الليلة فما الذى كرهت منى ؟ ولم يزل بها حتى قالت مثل ماتقدم(٢).

ومنها مارواه الميدانى أنه لما جاور فى طيئ نزل به علقمة الفحل التميمى فقال كل واحد منهما لصاحبه : أنا أشعر منك ، فتحاكما إلى امرأته فقالت له : علقمة أشعر منك لأنك زجرت فرسك وحركته بساقك وضربته بسوطك وأنه أدرك الصيد ثانياً من عنان فرسه ، فغضب امرؤ القيس وقال : ليس كما قلت ولكنك هويته ، فطلقها فتزوجها علقمة ، وبهـذا لقب علقمة الفحل(٣) .

ومنها كذلك أن المؤرخين أجمعوا على أنه كان يلقب بذى القروح ، ولكنهم اختلفوا فى إصابته بالقروح ، فقال بعضهم : إنها مرض كالجدرى وقال آخرون إنها من حُلة مسمومة خلعها عليه قيصر بعد سفره من القسطنطينية انتقاماً منه ، لأن رجلاً من بنى أسد كان على صلة بحاشية قيصر فسمع أن

---

(١) المرجع السابق ـ العدد نفسه .

(٢) ، (٣) مجلة الأزهر فبراير سنة ١٩٦٠ ، وانظر كذلك اللغة الشاعرة ـ ص ١٢٨ ، و ١٢٩ .

امرأ القيس بغازل بنت قيصر ، فوشى به وألقى إلى الملك أن امرأ القيس (غوى داعر) وسيفضح ابنته بشعره[1] .

ومنها أيضاً ما جاء فى الرواية السابقة من أن قيصر كان راضياً عن امرئ القيس إلى ما بعد وفاته وأمر بإقامة تمثال له عند قبره شاهده الخليفة المأمون لما دخل بلاد الروم ليغزو الصائفة[2] .

ثم يقوم العقاد بتفسير علمى للروايات السابقة فحواه أن روايات زواجه ومرضه يؤخذ منها أن امرأ القيس كان مصاباً بالتهاب جلدى يحدث من اجتذاب المواد الدهنية والسكرية لطائفة من الطفيليات ، ويفوح العرق فى هذه الحالة برائحة كرائحة الكلب ؛ لأن الكلب قليل المسام فى جلده فيشبه عرقه عرق جلد الإنسان المصاب[3] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن العلاقة بين الأمراض الجلدية وأمراض الوظائف الجنسية معروفة ؛ ولهذا يتخصص أطباء هذه الأمراض بعلاج الأمراض الجنسية كما هو معلوم .

ومعنى هذا أن أخبار الرواة عن الخلل الجنسى فى بنية امرئ القيس صحيحة لا يستطيع الرواة أن يلفقوها ويجمعوا بين دلالتها على هذه الصورة ومن هنا فإن تعليل رائحة العرق برضاع لبن الكلبة وهم باطل ، لأن هذا الرضاع لو حدث لم تحدث منه تلك الرائحة .

ويرى العقاد كذلك أن قصة الحلة المسمومة وهم مثل الوهم السابق ، لأن القروح لا بد أن تنشأ من ذلك المرض الجنسى بعد طول العهد بالإصابة ولأن الرجل الذى تبغضه زوجته لعيوبه الجنسية لا يبلغ من غوايته للمرأة أن يستهوى ابنة قيصر ، وأن يتعرض فى جريرة ذلك للوشاية والانتقام[4] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) راجع العقـــاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٣٠ ، و ١٣١ ط أولى سنة ١٩٦٠ ، وراجع مجلة الأزهر فبراير سنة ١٩٦٠ ـ ص ٧٨٤ ، و ٧٨٥ .

(٤) راجع العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٣٠ ، ١٣١ ط أولى سنة ١٩٦٠ ، وراجع مجلة الأزهر فبراير ١٩٦٠ ـ ص ٧٨٤ ، ٧٨٥ .

وفيما يختص بأخلاقه فإن هناك روايات أوردها العقاد ليفسرها تفسيراً علمياً ، فيبين لنا سمعته وما اشتهر به من الإباحة وافتضاح السيرة فى أمور النساء ، معتمداً فى تحليلها على علم الوراثة .

من هذه الروايات أن مذهب « مزدك » ظهر على عهد الملك الفارسى « قباذ » ، وهو مذهب يدعو إلى المشاركة فى الأموال والزوجات أراد الملك الفارسى أن ينشره بين العرب فأنكره المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة ، وارتضاه الحارث بن عمرو ملك كنده[1] .

ومنها أن المهلهل الشاعر خال امرئ القيس كان ماجناً مشتهراً بمصاحبة النساء ، ولقب من أجل ذلك بالزير ، وهو الرجل الذى يكثر من مزاورة النساء .

ومنها أن امرأ القيس كان يبيح فى شعره ما لا يباح من التحدث بالفسوق والخيانة وغشيان الخدور ، فلا جرم أن يقال عنه إنه غوى داعر ويتردد وصفه بهذه الصفة على ألسنة رواته[2] .

ويعقب العقاد على هذه الأخبار بأنها تفسر لنا سمعة الشاعر وتبين لنا البواعث النفسية التى تنبعث بها تلك الحقيقة ، وتهيئ لها جوها الاجتماعى ولوازمها العاطفية (أولاً) من خلائق القبيلة التى ولد فيها ، وسمحت لها أحوالها الاجتماعية بقبول مذهب « مزدك » ومطاوعة الملك الفارسى حيث خالفه ملك الحيرة[3] .

ويمضى العقاد فى حديثه فيتحدث عن جو الأسرة بعد جو القبيلة ، فلا يستغرب من امرئ القيس الناشئ أن يشبه خاله زير النساء من جانب الطبيعة ومن جانب الصناعة الفنية ، إذ كان خاله شاعراً يقول بفنه ما طبع عليه بوراثته ، وقد يزيد امرأ القيس تمادياً فى المجون والخلاعة أنه يدفع بهما شبهة النقص ويعوض بهما قولا ما ليس فى الحقيقة[4] .

---

(١) ، (٢) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٣٢ ، مجلة الازهر فبراير سنة ١٩٦٠ ـ ص ٧٨٥ .

(٣) ، (٤) ، مجلة الازهر فبراير سنة ١٩٦٠ ـ ص ٧٨٥ ، و ٧٨٦ ، اللغة الشاعرة ـ ص ١٣٣ .

وينتهى العقاد إلى أن هذا النوع من المقابلة بين الروايات يقفه على حدود الكذب أو حدود الوضع حتى حين ثبوت الوضع ، أو ثبوت التناقض بين الروايات فى الخبر الواحد ، لأن كذب الوضاع ينتهى عند حدود الاستطاعة التى تصلح دون غيرها لتفسير أخبارهم ونقائضهم واستخراج الحقائق الظاهرة أو المستترة بين طواياها[1] .

ويرى العقاد كذلك أنه ليس فى مقدور هؤلاء الوضاع أن يصنعوا بيئة القبيلة ولا بيئة الأسرة ولا بيئة الجو النفسى الذى نشأ فيه الشاعر وعاش فيه ، حتى اتفقت هذه البيئات جميعاً على التمهيد لتكوين إنسان موجود ، ولابد أن يكون موجوداً إذا تلازمت مقدمات وجوده ونتائجها على وجه يمتنع فيه الكذب ، لأنه كذب لا يستطيعه من يأتى به ولو أراده وتحراه .[2]

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن الشخصية التاريخية الصادقة ، هى الشخصية التى تتوافق عناصرها وتتجمع ملامحها وتتلاقى أجزاؤها كما تتلاقى أجزاء الهيكل المتفرق بين حفائر الأرض ، فيركب كل منها فى مكانه وتستوى الأعضاء من هنا وهناك كما تستوى فى الكائن والصورة الحية[3] .

ومن هنا يرى العقاد أن هذا الاستواء أحق بالاعتماد عليه من ورود السيرة فى كتب التاريخ من مصادر أخرى بعيدة من مصادرها العربية ، فقد وردت سيرة امرئ القيس فى كتب « نونوز » وكتب « بروكوب » من مؤرخى الروم ، ووروودها هنالك دليل وثيق على شخصية تاريخية لم تنفرد بها المصادر العربية . ولكن الصدق الذى تأتى به الأخبار على غير قصد من رواتها ووضاعها أصح فى الدلالة من المكتوب المقصود الذى لا يستحيل عليه ظن التدبير[4] .

ويمضى العقاد فى تطبيقه لهذا المنهج فى أخبار من قال الرواة عنهم إنهم ماتوا مسمومين ، ذاهباً إلى أن الآفة كلها فى هذه الأخبار إنما هى آفة العجز

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) مجلة الأزهر فبراير ١٩٦٠ ص ٧٨٦ ، اللغة الشاعرة ص ١٣٤ .

عن تطبيق النقد العلمى ، والتعجل فى صرف الحوادث التاريخية بالعلل القريبة على مثال التحقيقات الجنائية التى تختم بإحالة الأمر على القضاء والقدر ، إيثاراً للسهولة وإخلاداً إلى العفو والعافية . . . ، لأن أيسر مراجعة علمية للأعراض التى صحبت وفاتهم خليقة أن توجه النظر إلى تعليل الوفاة بأسباب غير السم ، وأن تصـــحح أخطاء المؤرخين فى أمور كثيرة ترتبط بتاريخ العصر كله ولا تنحصر فى سير أولئك الأدباء والزعماء[1] .

ذلك أن المشهور عن وفاة ابن الرومى ، كما جاء فى تاريخ ابن خلكان وغيره أنه مات مسموماً ، وقد تداول المؤرخون من الشرقيين والمستشرقين معاً أخبار موته وأعجبهم موقع النكتة منها ، مع وضوح الكذب فيها وسهولة الاهتداء إليه بالرجوع إلى تاريخ وفاة عبد الله بن سليمان الذى طلب الوزير إلى الشاعر أن يبلغه سلامه فى العالم الآخر ، فإنه كان حياً بعد آخر تاريخ ذكره الرواة لوفاة ابن الرومى بأربع سنوات ؛ إذ مات سنة ثمان وثمانين ومائتين[2] .

ويرى العقاد أن العجيب فى قصور وسائل التحقيق لدى المؤرخين ، أنهم لو راجعوا شعر الشاعر لعلموا أنه عاش إلى ما بعد سنة ثمانين ، لأنه بلغ الستين كما قال[3] :

طربت ولم تطرب على حين مطرب وكيف التصابى بابن ستين أشيب .

ومن هنا يذهب العقاد إلى أن سبب الوفاة الصحيح ، هو تسمم جرح فسد فى جسم مريض مصاب بالسكر ، وليس يبعد ذلك حين مراجعة جملة الأخبار الآتية :

وأول هذه الأخبار : أن ابن الرومى كان مشهوراً بالنهم والإفراط فى أكل الحلوى والدسم . وثانيها أنه أصيب بجرح غلط فيه الطبيب كما قال[4] :

---

(١) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ص ٩١٦ وراجع ابن الرومى ص ٢٦٣ وما بعدها .

(٢) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ص ٩١٦ .

(٣) ، (٤) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ـ ص ٩١٦ ، ٩١٧ ، وراجع ابن الرومى ـ ص ٢٦٥ وما بعـــدها .

غلط الطبيب عـلى غلطـة مورد عجزت مـوارده عن الإصدار
والناس يلحـون الطبيب وإنمـا غلـط الطبيب إصابة الأقـدار

وثالث هذه الأخبار : أن صديقه الناجم زاره فى مرض وفاته فرآه يشكو من إلحاح البول وعنده ماء مثلوج، فلما لاحظ الناجم ذلك قال الشاعر[1]:

غـداً ينقطـع البـول ويـأتى الهـول والغـول

وجعل الشاعر يشرب من الماء المثلوج ولا يُروى ، فقال :

وأراه زائـداً فى حرقـتى فكأن المـاء للنـار حطب

ويقابل العقاد بين هذه الأخبار والروايات لينتهى من تلك المقابلة إلى أنه أمام حالة مرضية معروفة لا شك فيها ، تتمثل تلك الحالة فى رجل منهوم مفرط منذ صباه إلى شيخوخته ، فى أكل الحلوى والدسم ، ففصده الطبيب وهو لا يعلم خطر الفصد فى مثل حالته ، ثم فسد الجرح فاعتراه كل ما يعترى مريض السكر من شدة الظمأ وإلحاح البول والشعور بمثل ما يشعر به المسموم[2].

وعلى هذا الفهم قام بتحقيق أسباب الوفاة لكل من جمال الدين الأفغانى وعبد الرحمن الكواكبى ، وأثبت أن سبب وفاة الأفغانى التهاب الفك مع إفراطه فى تدخين التبغ الحار وإفراطه فى تناول الشاى ، ولم يكن سبب الوفاة هو السرطان كما قيل ، كما أثبت أن وفاة الكواكبى سببها الذبحة الصدرية لا السم كما روى وأشيع[3] .

وينتهى العقاد من هذه السير الثلاث إلى أن التاريخ بحذافيره وشيك أن يتغير إذا عرضناه على ضوء المعارف التى كانت مجهولة من قبل ثم انجلت عنها غشاوة الجهل شيئاً فشيئاً حتى بلغت مداها من الوضوح والثبوت فى العصر الحاضر .

---

(١) ، (٢) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ـ ص ٩١٦ ، ٩١٧ . وراجع ابن الرومى ـ ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٣) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ـ ص ٩١٧ ، ٩١٨ . وراجع كذلك عبد الرحمن الكواكبى للعقاد ـ ص ١٠٦ وما بعدها .

ويقرر العقاد أنه لابد لميزان النقد اليوم من تمام الأداة التى يتتمع بها فى هذه الصناعة ، ولا غنى للأدب ولا للعالم عن الإلمام بغير ثقافته الخاصة لتصحيح الحكم على حقيقة من حقائق المعرفة العامة(١) .

على أن العقاد لا يلوم المؤرخين الأقدمين على قلة إدراكهم لهذه الحقيقة من جملة الأخبار التى رووها ، ولكنه يستدل على صدق رواياتهم بهذه المطابقة بينها وبين الأسباب العلمية ، ويخرج من ذلك كله إلى تحقيق جديد لرأى القائل : إن لسان الحال أصدق من لسان المقال(٢) .

ويرى العقاد كذلك أننا مطالبون اليوم بأن نستمع إلى لسان الحال قبل أن نستمع إلى أقوال المؤرخين وآرائهم فيما يقصدونه ويتعمدونه من العلل والتفسيرات(٣) .

* * *

وفى اعتقادنا أن المنهجين الآخرين (النفسانى والعلمى) لا يمكن استخدامهما فى دراسة الشخصية كالمنهج الأول (النفسى) الذى تناول العقاد على مقتضاه أكثر شخصياته الأدبية والتاريخية ، ذلك أن المنهجين الأخيرين يمكن أن يحتويهما المنهج الأول فى دراسة الشخصية ، لأنه يعتمد على الدراسات النفسية وحقائق الحياة والمعارف العلمية كما حدث فى تحقيق وفاة ابن الرومى(٤).

ومن ناحية أخرى نجد أن المنهج الثانى يعالج سلوك الشخصية على مقتضى نظريات علم النفس متغاضيا عن التقويم الفنى للشخصية وغير ذلك من الأشياء التى يعالجها المنهج النفسى .

كما أن المنهج الثالث يعالج بعض القضايا التى تدور حول الشخصية والتى تتمثل فى أسباب وفاة الشخصية وغيرها مما يدخل فى هذا الإطار .

---

(١) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ـ ص ٩١٧ ، ٩١٨ . وراجع كذلك عبد الرحمن الكواكبى للعقاد ـ ص ١٠٦ وما بعدها .

(٢) ، (٣) مجلة الأزهر مارس سنة ١٩٦٠ ـ ص ٩١٧ .

(٤) انظر صفحات ٢٨٤ ـ ٢٩٣ ـ ٢٩٨ .

ومهما يكن من أمر فإن هذه المناهج تعيننا على فهم أى مظهر إنسانى للشخصية التى يدرسها العقاد وترجعه إلى بواعثه فى نفس الإنسان ، كما تضطرب فيها الحياة لأن كل عمل إنسانى مصدره عن النفوس ، وهو تعبير عما يتدافع فيها من تيارات الحياة .

ومن ناحية أخرى تعين هذه المناهج على تحليل النص الأدبى أياً كان جنسه ، لأن مقياس النص لدى العقاد بالشعور الإنسانى لا بغيره ، فهو تعبير جميل عن شعور صادق وترجمة باطنية عن مواجد صاحب النفسية ، ومن ثم كانت دراساته الأدبية نموذجا فى التحليل الأدبى الذى يطلعنا على صورة نفسية وافية عن شخصيات دراساته لأنها تكشف أسرارهم وبواعثهم .

ومتى أدت هذه المناهج دورها فى فهم نفسية الأديب وبواعثها ، أدت دوراً آخر مترتباً على الدور الأول وهو التقويم الفنى للشخصية الأدبية ، لأن العقاد يعول فى حكمه على الأديب بأن يكون فنه جزءاً من حياته ، أياً كانت هذه الحياة من الكبر والصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ ، بمعنى أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحـــداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته[1] .

والتحليل الأدبى معتمداً على البواعث النفسية والتقويم الفنى للشخصية ، ابتكره العقاد فى أدبنـــا العربى لأنه لم يحظ قبل العقاد فى الدراسات الأدبية إلا بالسيرة فقط .

---

(١) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٤ ، و ٥ .

الفصل الثانى

الخلق الفنى

١ ـ معنى الشعر

نظرته الى الأدب والكون :

قبل أن نتعرض لمعنى الشعر عند العقاد سنتحدث عن مفهوم الأدب عنده ، ونظرته إلى الحياة ، ليتسنى لنا بعد ذلك الوقوف على مفهوم الشعر الذى هو جنس من أجناس الأدب ، والوقوف أيضاً على الحياة التى يعيشها العقاد وموقفه منها وكيف يحسها ويراها .

والحياة ـ وهى أعم من الكون فى نظره ـ وكذلك الكون والفن ومناظر الأرض والسماء ، كل هذه الأشياء إنما هى مظهر للتآلف أوللتنازع بين الحرية والضرورة أو بين الجمال والمنفعة أو بين الروح والمادة ، هذه كلها قوى مطلقة لها قوانين تحكمها .

وكلما ائتلفت تلك القوى والقوانين اقتربت من السمة الفنية والنظام الجميل الذى يبين بالمادة صفاء الروح ويسبر بالقيود أغوار الحرية فى هذا الوجود[1] .

ولا يتصور العقاد الحياة دون ضرورات وقوانين وإلا صارت عدماً مطلقاً ، بل إن هذه الضرورات وتلك القوانين إنما هى مكملة للحياة ومشكلة لها : « وهكذا فلتكن الحياة ، وعلى هذا المعنى فلنفهم ضروراتها وقوانينها ،

---

(١) العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة : المقدمة (١) .

فما الضرورات والقوانين إلا القالب الذى تنحصر فيه الحياة عند صبها وصياغتها ليكون لها حيز محدود فى هذا الوجود ولتسلم من العدم المطلق ، وإلا فتصور عالماً لا موانع فيه ولا أثقال ، ثم انظر ماذا يكون ؟ إنه لا يكون إلا فضاء بغير فاصل أو هيولى بغير تكوين[1] » .

وبهذه النظرة العميقة للحياة — التى تدل على أن مزاج العقاد مزاج شاعر — نظر إلى الأدب ونبه إلى اجتناب الأخطاء التى شاعت حول مفهومه ، ورأى أن الخطأ الأكبر الذى أضر به إنما هو النظر إلى الأدب كأنه وسيلة « للتلهى والتسلية » لأنه هو أس الأخطاء جميعاً فى فهم الآداب ، والفارق الأكبر بين كل تقدير صحيح وتقدير معيب فى نقدها وتمحيصها .

ويمضى العقاد فى تبيان ذلك الخطر الذى ينتج من اعتبار الأدب ملهاة وتسلية ذاهباً إلى أنه هو الذى يصرفه عن عظائم الأمور ويوكله بعواطف البطالة والفراغ ، لأن هذه العواطف أشبه بالتلهى وأقرب إلى الأشياء التى لا خطر لها ولا مبالاة بها ، « وماذا يرجى من البطالة والفراغ غير السخف والمجانة وفضول الكلام ؟[2] » .

وهذا الاعتبار للأدب يرفع عن الشاعر من ناحية أخرى كلفة الجد والنظر الصادق ، فيصغى إليه الناس حين يصغون كأنما يستمعون إلى طفل يلغو بمستملح الخطأ ويلثغ بالألفاظ المحببة إلى أهله ، فلا يحاسبونه على كذب ولا يطالبونه بطائل فى معانيه ولا يعولون على شىء مما يقوله . وإذا غلا الشاعر فى مدح أو هجاء أو جاوز الحد فى صفة من الصفات فمسخ الحقائق ونطق بالهراء وهذر فى تصوير جلائل أسرار الحياة وخلط بين الصواب والخطأ ومثل أشواق النفوس وآمالها وفضائلها ومثالبها على خلاف وجهها المستقيم فى الطبائع السليمة ، غفروا له خطأه وقالوا : لا عليه من بأس ، أليس الرجل

---

(١) المرجع السابق : المقدمة (ب) .

(٢) المرجع السابق ، الأدب كما يفهمه الجيل ص ١ ، والعدد الثانى من مجلة المشكاة .

شاعراً ؟ ولو أنصفوا لقالوا : أليس الرجل هازلا ؟ ، وإنهم ليقولونها لو اقترحها عليهم العقاد ولا يرون بينها وبين الأولى فرقاً ، لأن الهزل والشعر هما فى عرف هؤلاء الناس شيئان بمعنى واحد[1] .

وبجانب ذلك يرى العقاد أيضاً أن هذا هو علة ما يطرأ على الكتابة والشعر من التزويق والبهرج الكاذب والولع بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية ، لأن المرء يجيز لنفسه التزويق والتمويه ومداعبة الوقت حين يتلهى بشغل البطالة ويزجى الفراغ فيما لا خطر له عنده ، ولكنه لا يجيز لنفسه ذلك ولا يميل إليه بطبعه حين يجد الجدّ ويأخذ فى شئون الحياة ، بل لعله ينفر ممن يعرضون عليه هذه الهنات فى تلك الساعة ، ويزدريه ويخامره الشك فى عقله[2]

ومن ثم فإن العقاد ينفى أن يكون الشعر لغواً تتلقاه العقول فى ساعات الفتور والضعف ، لأنه لو كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس ، ثم يبين أن الشعر حقيقةالحقائق ولب اللباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب وكل شيء فى هذا الوجود كاذب والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة فى شيء من الأشياء[3] .

وفى تصورنا أن العقاد فى هذا الفهم للشعر يتفق وفهم « وليام هازلت » William Hazlitt لشعر « وردزورث » Wordsworth ، إذ أنه أثنى على بعده عن الزخارف اللفظية والمغالطات الوهمية والتزويق والتمويه ، بعد شعر « وردزورث » عن هذه كلها ، وعاد إلى بساطة الحقيقة والطبيعة وسار بخطر فوق كبرياء الفن بكبرياء أشد منها[4] .

---

(١) العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ـ ص ١ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق ـ ص ٢ .

(٣) المصدر نفسه ـ ص ٢٩٠ .

(٤) راجع : The Spirit of the Age by William Hazlitt; P. 111 etc.. Selected Essays of William Hazlitt Eddted by Geoffrey Keynes, F.R.C.S. P. 739.

كما أنه يذكرنا بما كتبه « وردزورث » فى مقدمة أغانيه الشعبية، إذ نعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلية واللهو السخيف ، ومع ذلك يجادلون فى ذوق الشعر ، على حد تعبيرهم بنفس الجد الذى يجادلون به فى توافه الأمور كذوق الألعاب البهلوانية أو ألوان الخمر المتباينة[1] .

على أن العقاد ينتهى إلى أن هذا الاعتبار الفاسد فى فهم الشعر هو العلة فى كل ما يعرض للشعر من آفات الإسفاف إلى الأغراض الوضيعة والغلو والعبث وتشويه المعانى والكلف المفرط بمحسنات الصناعة وغيرها من ضروب التزييف ، « وهذه كما نعلم هى جُمّاع ما يعترى الآداب من آفات المعنى واللفظ فى اللغات والعصور كافة[2] » .

وإلى هنا نرى أن العقاد ينبئنا عن أن للأدب طريقين فى تعريفه « أدب تمليه بواعث التسلية وعلالات البطالة وتخاطب به الأهواء العارضة ، وهو الأدب الذى يحوى فيه ما توزع من ألوان الآداب السقيمة الغثة . . وأدب تمليه بواعث الحياة القوية وتخاطب به الفطرة الإنسانية عامة ، وهو الأدب الصحيح العالى[3] » .

وأخيراً يعقب على ذلك كله بما يفيد أن ذلك هو مقياس الأدب الذى يوصى به قراء هذا الجيل ، وعلى هذا المقياس يعول فى تمييزه وتصحيح النظر إليه[4] .

والعقاد فى تعريفه هذا للأدب يلتقى مع « شيللى » Shelley وغيره من الشعراء النقاد فى نظرته للقصيدة الشعرية وهى أحد أجناس الأدب بأنها الصورة الحقيقية للحياة مشروحة على حقيقتها الأبدية ، وهى خلق حوادث بالنسبة إلى تلك الصور عديمة التغير للطبيعة البشرية كما تحيا فى ذهن الخالق الأعظم والتى هى صورة لسائر العقول الأخرى ، ومن ناحية أخرى متميزة وترمز فقط

---

(١) راجع : Wordswrth Peotry and prose with Essays by: Coleridge Hazlitt, De Quincey P. 23 etc.

(٢) ، (٣) ، (٤) مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢ ، ٤ .

إلى مقدار محدد من الزمان ومجموعة معينة من الحوادث التى لن يتسنى لها أن ترجع ثانية[1] .

ما الشعر ؟

يأبى العقاد أن يحصر الشعر فى تعريف محدود مدعياً أن من أراد أن يحصر الشعر فى تعريف محدود كمن يريد أن يحصر الحياة نفسها فى تعريف محدود ، ذلك بأن الشاعر ينبغى أن يتقيد بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو « التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وكل ما دخل فى هذا الباب — باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وإن كان مدحاً أو هجاء أو وصفاً للإبل والأطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث[2] .

فالشعر على هذا فى تصور العقاد هو التعميق للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى القالب الجميل ، وقد تكون هذه المحسوسات عامة شاملة وقد تكون خاصة محدودة وقد تكون إدراكاً واعياً لكل ما فى الطبيعة والكون والوجدان وكل ما تتسع له الأرضون والسموات ، وقد تكون إدراكاً مصروفاً إلى ناحية من الحس لا تتعداها إلى غيرها كالحب ، وقد تكون هذه المحسوسات قوية أو لطيفة أو عميقة أو مضطربة أو سلسلة سائغة ، ولكنها على جميع حالاتها هى الشرط الألزم والشرط الأوحد فى لبابها ، وما عدا ذلك من الصفات والأدوات إنما هو نافلة بالنسبة إلى الشاعرية تضاف فتحسن فى صاحبها أو تحتجب فقلما تضير[3] .

وفى تصورنا أن موضوعات هذا الشعور غير محددة عند العقاد فى أجناس قديمة كالغزل ونحوه ، غير إنه مهما يكن فإن هذا الفهم للشعر قريب

---

(1) Peacock's Four Ages of Poetry Shelley's Defence of Poetry Browinng's Essays on Shelley, edited by, H. F. Barett - Smith. P. 23 etc.

(٢) العقاد : مقدمة وحى الأربعين — ص ٦ وما بعدها .

(٣) العقاد : شعراء مصر — ص ٢٢ وما بعدها .

من فهم وليام هازلت William Hazlitt للشعر ، وذلك لأنه ذهب إلى أن الشعر يمثل المادة التى تكونت منها حياتنا ، أما غيره فشىء لا نذكره وخطاب مدفون ، لأن كل شىء يسمو فى الحياة بمقدار ما فيه من الشعر ، فالخوف شعر والأمل شعر والحب شعر والكراهية شعر والإرادة والحقد شعر ، وتأنيب الضمير والإعجاب والحلال والرحمة واليأس والجنون كل هذه شعر.. فالشعر هو أدق أجزائنا الداخلية ، وهو الذى يوسع ويرقق ويهذب ويسمو بوجودنا ومن غيره تغدو حياة الإنسان تعسة كالحيوان الأعجم ، والإنسان حيوان شاعر ، وأولئك الذين لا يفقهون نظريات الشعر وقواعده يسيرون عليها فى جميع شئون حياتهم(١) .

كما أن العقاد ينحى باللائمة على النقاد الذين يترسمون خطا نقاد العرب الأقدمين فى أنهم يحصرون كل باب من أبواب الشعر فى نمط لا يعدوه ، وذلك كما حدث فى المقاييس التى اشترعوها فى أغراض الشعر وأوجبوا على الشاعر مراعاتها لكى يكون شعره جيداً فى نظرهم . ولذا فإنهم تحدثوا عن صفات المدح التى يجب على الشاعر أن يتناولها ، وكذلك صفات الغزل والوصف والتشبيب والهجاء ، وغير ذلك من أغراض الشعر الأخرى التى أصبحت كأنها دروب مألوفة لدى الشعراء فيطرقونها(٢) لإرضاء هؤلاء النقاد الذين يتطلبون من الشاعر أن ينظم لهم وفق أذواقهم ، ولا أدل على ذلك من أن الذين يحبون البحترى لا يرضون من الشاعر أن يصف إلا على طريقة البحترى أو لا وصف على الإطلاق ، والذين يألفون حكمة المتنبى لا يرضون من الشاعر أن ينظم إلا على طرازها أو لا ينظم لهم على الإطلاق .. والذين يعرفون أن « الاجتماعيات

---

(١) راجع : Lectures on the English poets by, William Hazlitt (on poetry in general) P. 1 etc.

وراجع كذلك : Selected Essays of William Hazlitt. Edited by, Geoffrey Keynes, F. R. C. S. P. 386 etc.

(٢) راجع النقد الأدبى الحديث : للدكتور محمد غنيمى هلال ـ ص ١٨٠ وما بعدها ط . ثالثـــة .

مجال محمود فى بعض الدواوين يرون أنه من الغبن ألا تتسع الدواوين كلها لغير الاجتماعيات ، والذين يظنون أن الملاحم الكبيرة أثرت عن كبار الشعراء يرون أن الشاعر الذى لا ملحمة له ليس بشاعر كبير[1] .

ومن هنا فإننا نرى العقاد يرفض تلك الطريقة فى النقد بأسلوب عنيف ينم عن ضجره من الجمود الذى يرين عليها ، وذلك بقوله : « كذلك يبلغ من ضيق الوعى وركود النفس ببعض النقاد أن يحصروا كل باب من أبواب الشعر فى نمط لا يعدوه ولا هم يتخيلون غيره ، فيقولون مثلاً إن الغزل لن يكون إلا هكذا وإلا فليس هو بغزل ، وإن الوصف لابد أن يجرى هذا المجرى وإلا فليس هو بوصف ، ويحسبون أن النفوس لا تحس إلا على وتيرة واحدة ولا تعبر إلا على أسلوب واحد ، فإذا سمعوا غزلاً فينبغى عندهم أن يكون على مثال الأغانى التى يسمعها العامة فى المراقص والأندية أو على مثال يشبهه وينحو نحوه ، وقس على هذا مذهبهم فى سائر الأبواب[2] » .

وفى تصورنا أن رفض العقاد لتلك الطريقة فى النقد ونعيه على جمودها وقصر نظر دعاتها فى مجال الأدب والنقد ، يخول لنا أن نقول بمرونة العقاد فى فهم الأدب والنقد وتجديده وإيمانه بالتطور للأدب والشعر على سواء ، لأنه برفضه هذا يثور على شرف المعنى وصحته والإصابة فى الوصف فى عمود الشعر التقليدى .

ويعلل العقاد خطأ هؤلاء النقاد فى فهم الأدب والشعر مدعياً أن ضيق نطاق الحياة هو الذى يلقى فى روعهم هذه الأوهام عن الشعر وأبوابه ومراميه فيفهمون أن الشعر جانب والجد جانب آخر ، وأن هذين الجانبين لا يلتقيان ، والنظر إلى الدنيا لن يتسع ولن يصح إلا بخيال كبير يستوعب ما يراه ويقيس ما غاب على ما حضر وما يمكن على ما أمكن وما يتمخض عنه المستقبل على ما درج فى ألفاف الزمان ، وتلك ملكة لا غنى عنها لعامل ولا عالم ولا شاعر ولا قارئ ولا متعلم ، وما دام أناس منا يجهلون مدى اتساع الحياة فلا عجب

(١) ، (٢) العقاد : مقدمة وحى الأربعين ـ ص ٦ ، و ٧ .

أن يجهلوا مدى اتساع الشعر ، ولا بدع أن نهبط فى مراتب الوجود إلى أفق المشرفين على رحبه الشاسع الفسيح[1] .

والعقاد يرى أن ضيق نطاق الحياة لا يقتصر على النقاد فحسب بل إنه ليتجاوزهم أيضاً إلى الشعراء ، ويضرب لنا مثلا على ذلك بالدواوين التى قرأها لبعض الشعراء فإذا به يجد ما فيها يستغرق فضاء محدوداً يقاس بعشرات الأشبار وإنه ليتساءل حينئذ عن بقية آفاق الوجود وغرائب الإحساس التى تختلف إلى غير نهاية فى كل طور من أطوار النفوس ؟ ولكنه لا يلبث أن يجيب عن تساؤله بما يتضمن أنك لن تستطيع أن تفرضها فرضاً إذا أنت قنعت من الدنيا بما تمثله لنا أشعار الناظمين المحدودين ، ومن هنا فلابد من فهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها لنفهم شأن الشعر الصحيح ، وبفهم الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين فى كراهة التقليد ، ولنذكر أبداً أن « التعبير الجميل عن الشعور الصادق عالم لا ينحصر فى قالب ولا يتقيد بمثال[2] » .

الطبيعة الفنية والشاعرية :

على أن العقاد يفسر لنا النفس الصحيحة التى جعل الشعر الصحيح عنواناً لها — كما سيأتى ذلك فيما بعد — مبيناً أنها[3] هى النفس الفنية التى تختلف ما تختلف ولكنها تتفق فى المعدن الأصيل الذى يجمع بينها عند دقة الإحساس وحب الجمال ، والذى يسميه فى بعض الأحيان بالطبيعة الفنية التى يرى أنها هى الطبيعة[4] التى بها يقظة بينة للإحساس بمختلف جوانب الحياة ، مع أن جوانب الحياة علمياً لا حد لها فى العدد ولا فى الصفة ، ولكنه يكشف لنا عن حقيقتها أكثر من ذلك موضحاً أنها هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً

---

(١) ، (٢) مقدمة وحى الأربعين — ص ٩ .

(٣) عباس العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون — ص ١٦٠ .

(٤) عباس العقاد : ابن الرومى حياته من شعره — ص ٣ وما بعدها .

من حياته ، أياً كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ . وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان ، وهى فى الوقت نفسه المزية التى لا غنى عنها والتى لا يكون الشاعر شاعراً إلا بنصيب منها ، لأن مقياس الشاعرية عند الشعراء هو الطبيعة الفنية ، فالشاعر الذى عنده ما يعبر عنه ويستطيع التعبير بغير توليد ولا إغراب ولا استغراق ، فإنه حينئذ يكون قد أدى رسالته وأبلغ فى أدائها أكمل بلاغ ، وهذه هى الرسالة المقصودة وهذا هو الشعر الجيد ، وهذه هى الطبيعة الفنية ، أما المعانى والتوليدات المتكلفة فهى وسائل إلى غاية لا قيمة لها إلا فيما تؤديه وتنتهى إليه ، ويستوى بعد ذلك من أدّى إليك سريرة نفسه بتوليد وإغراب ومن أدّاها إليك بكلام لا إغراب فيه ولا توليد . ومن الغبن أن نحصر الدليل على شاعرية شاعر فى التوليد والغوص والاستغراق ، لأننا قد نحذف منه توليداته ومعانيه ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية[1] .

وفى مجال التطبيق يضرب العقاد على ذلك أمثلة من الشعراء الكبار فى القديم والحديث أمثال المتنبى والمعرى وابن الرومى والشريف الرضى ودانتى وشيللر وجيتى وملتون وشيللى وويتمان وإدجار ألن بو ، ومن على طرازهم . وهؤلاء الشعراء لونظرنا إليهم نظرة الجيل الماضى لشعرائه وحكّمنا مقياس الشاعرية الذى رفع حفنى ناصف إلى مصاف الشعراء بله طليعتهم ... لو حكمنا هذا المقياس لخيل إلينا أنهم قوم لا يفقهون ولا يحفون للسرور ولا يشعرون بما يشعر به عامة الناس ممن لا يعلمون ولا ينظمون[2] .

---

(١) راجع العقاد : ابن الرومى ص ٧ وما بعدها .

(٢) العقاد : شعراء مصر ص ٢٢ وما بعدها .

وينتهى العقاد إلى أن الشعر تعبير ، والشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع ، لأنه لا توجد عنده سليقةإنسانية بل سليقة لغوية[1] ، وشعره لا يرقى إلى درجة الشعر الذى هو مظهر من مظاهر الشعور النفسى ، ولا تذهب حركة فى نفس قائله بغير أثر ظاهر فى العالم الخارجى[2] .

وحينما يشتمل الشاعر على سليقة إنسانية يغدو شعره باباً كبيراً من أبواب السعادة ، لأنه ما من شىء فى هذه الدنيا يسر لذاته أو يحزن لذاته ، وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات وتعبرها الأذهان من الصور. فالشىء الواحد قد يكون مدعاة للبهجة والرضى فى بعض الأوقات ثم يكون فى غير ذلك محلبة للأسف والأسى وطريقاً إلى الشجن والجوى ، والشعر وحده كفيل بأن يبدى لنا الأشياء فى الصورة التى ترضاها خواطرنا وتأنس بها أرواحنا ، لأنه هو ناسج الصور وخالع الأجسام على المعانى النفسية ، وهو سلطان متربع فى عرش النفس يخلع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه ، ويغض الطرف عن كل مالا يحب النظر إليه ، وهو أيضاً مسلاة لمن شاء السلوى وصدىتسمعه النفس فىوحشة الوحدة ، فتطمئن إليه كما يطمئن الصبى التائه إلى النداء فى الوادى ليأنس برجع صوته أو يسمع من عساه يقبل لنجدته[3]

ويشبه العقاد نفس الشاعر العظيم بالمصورة الفلكية التى يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات وأظلم الآفاق فى نفس صحيحة الإحساس قويته ، لا يغيب عنها قريب ولا بعيد ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال ، وليس يفوتها علم شىء دق أو جل مما توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار[4] .

على أن العقاد لا ينسى أن يقفنا على حد الشاعر العظيم مبيناً أنه هو الذى يرسم لنا صورة كاملة للطبيعة ويشرع لنا مذهباً خاصاً فى الحياة ، إن الشاعر

---

(١) العقاد : مجلة الكتاب « معراج الشعر » اكتوبر سنة ١٩٤٧ .

(٢) ، (٣) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٩١ ، و ٢٩٤ .

(٤) العقاد : ابن الرومى حياته من شعره ـ ص ٢١١ ، و ٢١٢ .

حينما يستطيع أن يصنع ذلك الصنيع لهو الشاعر الأعظم الذى ندر أن يجود الزمان بمثله فى الدهور المتطاولة والأجيال المتباعدة ، والذى لا تنطبق على عد أقرانه فى جميع الأمم أصابع اليدين ، لأنه يجمع فى نفسه قدرة جسيمة نادرة لا تُبْذَل جزافاً ولا تفوتها على الإطلاق قدرة يعطاها الإنسان[1] .

وفى مجال التطبيق لهذه النظرية يضرب مثلا للشاعر العظيم من شعراء العرب بالمتنبى ، لأنه تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلانيتها وأسرارها ، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهباً فى حقائقها وفروضها أياً كان هذا المذهب وأياً كانت الغاية الملحوظة فيه[2] .

أما الشاعر الصغير ، فى تصور العقاد ، فهو الذى تضيق نفسه بسعة الدنيا فلا يشعر إلا بجانب صغير من جوانبها الكثيرة ، والذى يتبع غيره فى إدراكه وشعوره ، فلا يثبت لحظة إلا ريثما يتكئ على سند من سابقيه أو معاصريه ، وهو أيضاً شذرة من الدنيا وليس بمثال كامل للدنيا برمتها ، وقد تكون هذه الشذرة أجمل وأتقن وأحب وأشهى من المثال الكامل فى مساحته الواسعة ومنظره الجسيم ، ولكنه شذرة على كل حال أو خريطة بلد واحد لن تغنيك — بالغة ما بلغت من روائها وإتقانها — عن خريطة الأرض الكاملة ، وإن قصرت فى الرواء والإتقان[3] .

وعلى الرغم من أن الشاعر يطبع الكلام بطابعه ويعيره من المنزلة بقدر ماله من المنزلة فى نفسه ، فإن العقاد يرى أن الشاعر الصغير لا يخرج من قريحته كلاماً قوياً ولو كانت التجارب القوية منه على طرف التمام ، والرجل الذى لا يعبأ بنفسه قل أن يعبأ الناس بكلامه ولو كان من أعلام الكلام[4] .

ويرى العقاد أن المسئول الأول عن العيوب التى لحقت بالشعر هو عدم فهم الشعراء لحقيقته واتخاذهم له ملهاة وتسلية وصنعة واحترافاً ؛ إذ لو فهم

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ص ١٣٩ .

(٣) العقاد : ابن الرومى — ص ٣١٠ .

(٤) العقاد : مطالعات — ص ١٤٢ .

الشاعر حقيقة الشعر على أنه من الفنون الجميلة واهتم بدراسة المعانى النفسية لاستطاع أن يحطم قيود التقليد كلها ، أو استرسل فى حرية القول واستقلال الشخصية إلى غاية أبعد وأسمى ، لأن الفهم معين على الإجادة فى كل شىء ، وإذا كان الفاهم مبتكراً مطبوعاً على القول فذلك أعون لابتكاره وطبعه وتسديد بصيرته بعلمه أو بغير علمه ، وربما ضاعت ملكات كثيرة لأنها لا تفقه حدود ما تعمل فيه ، ولم تضع ملكة واحـــدة لأنها تفقه أغراضها وتتبصر مناشئها ونهاياتها[1] .

وفى تصورنا أن عدم الفهم للشعر هو السبب أيضاً فى توريط بعض النقاد والقراء معاً فى أحكام جريئة لا يؤيدها الواقع ولا تستند إلى دليل ، وذلك كما حدث لبعض أنصار شوقى الذين يرون أن العقاد ينقد شعراء الجيل الماضى لأنهم قدماء أو يشبهون القدماء .

ويدفع العقاد هذه الشبهة عن نفسه بأنه إذا صح ذلك على رأيهم فأولى بنقده إذن المتنبى وابن الرومى وبيرون وشكسبير[2] .

ومن ثم فإنه لينعى على « الشوقيين » أنهم لا يفهمون الشعراء السابقين ولا الشعراء المحدثين ، وينكر فى الوقت نفسه منهم أنهم على ضلال بين عن فهم القديم والحديث والفطنة إلى الشعر الشريف فى كل عصر وأية لغة ، فهم لا يعجبون بشوقى لأنهم يعجبون بالمتنبى والبحترى وابن الرومى وأبى نواس ، ولكن لأنهم لا يعرفون ما هو كنه الشعر الذى يستحق الإعجاب ولا يستقيمون فى الفهم والإحساس ، وما نظن أحداً عرف الناس بفضل المتنبى وابن الرومى وغيرهما كما عرفهم أنصار الحديث[3] بذلك الفضل المجهول ، فلو كان الشوقيون يفهمون تلك المحاسن ويستقيمون فى نقد الأقدمين لما كانوا شوقيين ، ولا

---

(١) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٤١ وما بعدها .

(٢) يطلق العقاد على أنصار شوقى وقرائه لقب « الشوقيين » دائما فى جميع الكتب التى عرض فيها لشوقى .

(٣) العقاد وزميلاه (شكرى والمازنى) .

انحسرت بين أنصار الجديد وبينهم صلة التعارف والإقناع ، ولكنهم يقرءون شعراء الجيل الماضى كما يقرءون شعراء العصور الجاهلية والأموية والعباسية بغير بصيرة ولا استقامة فى الإعجاب أو فى الإنكار[1] .

* * *

ويذهب العقاد كذلك إلى أن الخطأ فى فهم الشعر هو الذى جعل فريقاً من شعراء الجيل الذى سبق مدرسة الديوان ، وفى مقدمته الشاعر محمد عبد المطلب ومن لف لفه ، كان ينظر إلى الشعر على أنه مسألة لغة وفصاحة لغوية ، لا بل مسألة لغوية بدوية عربية لا تتم على أكملها وأرقاها إلا فى أسلوب كأسلوب الشعراء الجاهليين والمخضرمين ، وأغراض كالأغراض التى نظم فيها أولئك الشعراء[2] .

والذى لاشك فيه أن شعر هذا الفريق لم يكن ليعجب العقاد الناقد ، لأنه يرى أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية وتمثيل للحياة فى شتى ألوانها وشكولها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس وتستحقه الحياة [3] . ولأنه يرى من ناحية أخرى أن اللغة ليست هى الشعر وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو وضع الألحان . فالباعث إذن موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات ، فإذا وجدت الفحولة البدوية وجدت أداة النظم والتعبير ، وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر ، وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير اللغات[4] .

وفى اعتقادنا أن العقاد يتفق فى هذا الفهم مع « وردزورث » إذ يرى الأخير أن الشاعر لا يمتاز عن الناس إلا بقابليته العظيمة للتفكير والشعور حين

---

(١) العقاد : ساعات ص ١١٦ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : شعراء مصر صفحات ٤٦ ، ٤٨ ، ٦٠ .

لا يكون ثمة مؤثر خارجي مباشر يستثير ذلك التفكير أو الشعور ، ثم هو يتميز عن سائر الناس بمقدرته الفائقة على التعبير عن تلك الخواطر والمشاعر على ما نشأت فى نفسه[1] .

وفى اعتقادنا كذلك أنه لو ساد فهم العقاد للشعر لدى الشعراء لما بقى فيهم شاعر يقلد الأقدمين بأى صورة من صور التقليد أو بقى فيهم شاعر يتخذ من الشعر ملهاة وتسلية وصنعة واحترافاً ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . .

ب ـ الإبداع بين الصنعة والتقليد

يرى العقاد أن المعول فى الابتكار يقع على الصدق فى الشعر ، وأن التجديد يشتمل على شىء مستمد من قريحة الأديب بحيث يكون ممثلا لروح عصره الذى يعيش فيه[2] .

وفيما يختص بتمثيل الشاعر لروح عصره يذهب العقاد إلى أن وصف الطيارة لا ينم على روح عصرية ، إلا كما ينم وصف قطار من الجمال دخل مدينة لوندرة أو باريس على جاهلية الشاعر الإنجليزى أو الفرنسى ، فإذا مثل الطيارة بدوى قادم من جوف الصحراء فليس يستخرج أحد من ذلك أنه حديث الذهن مدنىُّ النفس ؛ إذ ليس المعول فى عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر[3] .

ومن ثم يأخذ العقاد على محمد عبد المطلب أنه فهم من المذهب الحديث فى الشعر أنه وصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ، وأنه النظم فى الطيارة كما كان الأقدمون من الشعراء ينظمون فى النوق والأفراس .

وبناء على هذا الفهم أنشد عبد المطلب قصيدته العلوية التى يعارض بها

---

(١) راجع : Wordsworth Poetry and prose, with Essays by, Coleridge, Hazlitt, De Quencey with introduction, to Lyrical Ballads. P. 150 etc.

(٢) العقاد : مجلة الهلال أكتوبر سنة ١٩٥٧ .

(٣) العقاد : الفصول ـ ص ٢٧٥ .

حافظاً فى قصيدته العمرية ، واستهلها بأبيات يقول منها فى وصف طيارة يتمنى أن يلقى بها الإمام على ، على السحب ، لعله يرتقى إلى أوجه[1] :

أرى ابن الأرض أصغرها مقاما ... فهل جعل النجوم بها مراما
زهاه رونق الخضراء لما ... تلفت فى محجرتها وشاما
فشد على كواكبها مغيراً ... وحلق فى جوانبها وحاما

فما كان من العقاد حينما أسمعه عبد المطلب تلك القصيدة إلا أن قال له : إننى أعجب بقوة الأسر فى العبارة ، غير أنى أراك الآن فى صميم التقليد وأنت تحسب أنك نجوت منه بطيارة ؟ فلولا أن العرب وصفوا الناقة التى يبلغون بها الممدوح لما وصفت الطيارة التى تبلغ بها الإمام ، ولولا التخلص والاستطراد هناك لما كان التخلص والاستطراد هنا . وموطن الخطأ أنكم تحسبون الشاعر العربى يصف الناقة لأنها « أداة مواصلات » فتحسبون وصف « أدوات المواصلات » فى عصرنا فرضاً على الشاعر الحديث ، وليس الأمر على هذا الحسبان[2] » .

وفى تصورنا أن ما صنعه عبد المطلب فى وصفه للطائرة هنا ليس تقليداً كما فهم العقاد وإنما هو محاذاة ، وما أشبه صنيع عبد المطلب هنا بصنيع أبى نواس فى دعوته لاستبدال الخمر فى مطلع القصيدة بالأطلال ، وذلك حينما ذهب إلى أن الحياة قد تغير وجهها ، حيث استقر المحدثون بالمدن وسكنوا القصور وغدا الشاعر يقيم على بعد خطوات من الممدوح ، فالعودة إلى البادية وأطلالها والصحراء ورمالها إذ ذاك لا يحرك الشعراء المحدثين ، لأن الشاعر لا يجيد وصف الشوق إلا إذا كابده ولا يقف على الأطلال إلا إذا مر بها . ومن ثم فإن دعوة أبى نواس هذه قد اتسمت بالحماس الذى ملأ إهابه ، ولذا فإنه أشعلها ثورة عاتية فى شعره على التغنى بتلك الأطلال تتمثل فى قوله[3] :

---

(١) العقاد : شعراء مصر ـ ص ٤٩ ، و ٥٠ .

(٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ٤٩ ، و ٥٠ .

(٣) راجع النقد المنهجى عند العرب للدكتور محمد مندور ـ ص ٦٩ وما بعدها ، والنقد الادبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط ثالثة ـ ص ١٦٤ ، والشعر العربى بين الجمود والتطور للدكتور عبد العزيز الكفراوى ـ ص ٧٢ وما بعدها .

تصف الطلول على السماع بها أفنو العيان كأنت فى الحكم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعاً لم تخل من غلط ومن وهم

وفى قوله[1] :

دع الرسم الذى دثرا يقاسى الريح والمطرا
وكن رجلا أضاع العلم فى اللذات والخطرا

وفى قوله كذلك[2] :

مالى بدار خلت من أهلها شغل ولا شجانى لها شخص ولا طلل
ولا رسوم ، ولا أبكى لمنزلة للأهل عنها وللجيران منتقل
ولا قطعت على حرف مذكرة فى مرفقيها إذا استعرضتها فتل
بيداء مقفرة يوماً فأنعتها ولا سرى بى فأحكيه بها جمل
ولا شتوت بها عاماً فأدركنى فيها المصيف فلى عن ذاك مرتحل
ولا شددت بها من خيمة طبناً جارى بها الضب والحرباء والورل
فهاك من صفتى إن كنت مختبراً ومخبراً نفراً عنى إذا سألوا

والذى لاشك فيه أن استبدال التغنى بالأطلال الدوارس بالتغنى بالخمر أو التغزل بالمذكر لم يأت بجديد فى الشعر العربى ، بل على العكس من ذلك فإن هذه موضوعات شاذة — كما ذهب إلى ذلك الدكتور مندور — لا تستطيع أن تحرك كافة النفوس كما كانت تفعل موضوعات القدماء ، لأن الموضوعات الشاذة لا تستطيع أن تبعث فى النفوس تلك الأصداء الإنسانية الواسعة التى لابد منها[3] . .

ومن ثم فإن دعوة أبى نواس لم تكن ضرورة حتمية من الناحية الفنية[4] ، لأن خلاصة ما يقال فيها لاتعدو أن تكون محاذاة للشعر القديم ، والمحاذاة أخطر من التقليد « وذلك لأننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر ، وأما أن

---

(١) ، (٢) ديوان أبى نواس — ص ١٦٤ ، و ٣٢٢ .

(٣) الدكتور محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب — ص ٧١ .

(٤) راجع عباس العقاد فى كتابه « أبو نواس » — ص ١٤٥ وما بعدها .

يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستبدلا ديباجة بأخرى ، وأن يدعو إلى الحديث فى موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع فذلك مالا يمكن أن يعتبر خلقاً لشعر جديد[1] » .

وإذن فوصف عبد المطلب للطائرة فى القصيدة السابقة محاذاة لما كان يصنعه الشعراء العرب فى وصف « أدوات المواصلات » ، وكما كان يصنعه أبو نواس فى استبدال مطالع قصائده بالغزل بالمذكر والتغنى بالخمر وشربها ، وفرق بين المحاذاة فى وصف عبد المطلب والتقليد كما فهم العقاد فى وصفه للطائرة ، اللهم إلا أن يقصد العقاد بتقليد عبد المطلب أنه اتجه إلى وصف « أدوات المواصلات » كما كان القدماء يفعلون فى قصائد مدحهم وغيرها .. ومن ثم فإنه لو استبدل « أدوات المواصلات » القديمة (الناقة والجمل وغيرها) بوصف شيء آخر غير أدوات المواصلات ، أو بالتعبير عن حبه لآل بيت رسول الله ، لكانت محاذاة كمحاذاة أبى نواس ، وذلك لانقطاع الصلة بين التغنى على الأطلال الدوارس والتغنى بالخمر هناك وبين وصف الناقة والجمل وبين وصف أى شيء آخر غير أدوات المواصلات ، أو التعبير عن حب الشاعر لآل بيت رسول الله هنا . . أما التقليد الذى يقصده العقاد فهو انصراف ذهن الشاعر إلى وصف أداة المواصلات التى ينتقل بوساطتها الشاعر إلى ممدوحه ، فبدلا من أن تكون جملا فيما مضى غدت طائرة اليوم . .

ومما يُقوى هذا الفهم ما ذهب إليه العقاد من أن الشاعر العربى إنما كان يصف الناقة لأنها جزء من حياته يحس بها الأنس فى القفار الموحشة ويأكل من لبنها ولحمها وينسج ثيابه ومسكنه من وبرها ، ويعرفها وتعرفه كما يتعارف الصحاب من الأحياء ، وينظر إلى مكانها من ضميره وخوالج حياته فإذا هى لا تفارقه ولا تحتجب عنه ولا تبرح ملازمة عنده لخيال من يحب وخيال من يمدح وخيال من يرجو وما يرجو من الناس والأصقاع والأمصار ، فهو شاعر حق الشاعرية حين يصف الناقة لأنه إنما يصف فى الحقيقة جزءاً من الحياة وجزءاً من الشعور وجزءاً من الإنسان ، وهو أشعر ألف مرة ممن يحكيه

---

(١) الدكتور محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ـ ص ٧٢ .

بوصف الطيارة فى العصر الحديث ، لأنها أحدث أدوات المواصلات . كأننا لا نعيش إلا لنصف هذه الأدوات ونتربص بها على أبواب المصانع نموذجاً بعد نموذج لكى نسابق الدفاتر الصناعية بسرد آلاتها وتفصيل حركاتها وتحليل أجزائها وتصوير شياتها[1] . .

ثم يخلص بعد ذلك كله إلى المبدأ النقدى فى الوصف ويتمثل فى أن أدوات المواصلات وغيرها من المخترعات الحديثة لا تستحق من الشاعر أن يصفها لو نظر إلى الفن والأدب إلا بمقدار ما تبعثه فيه من شعور وتفتحه له من خيال ، وليست هى بعد ذلك بأحدث من الناقة فوق الأرض وتحت السماء ، فإن الناقة لن تزال حديثة كحداثة الإنسان ما بقى لها أثر فى الوجود[2] .

ويتضح مما سبق أن العقاد لا ينفى وصف الشاعر لأدوات المواصلات أو المخترعات الحديثة . على أن يكون وصفه لها بمقدار ما تبعثه فينا من شعور وتفتحه لنا من خيال ، وأن يكون وصفاً صادقاً إنسانى الطابع غير مقصود لذاته ، وأن يكون الوصف لها مستقلا بحيث لا يكون تمهيداً لغرض آخر كما فعل عبد المطلب .

وينعى العقاد على الشعراء الذين يحسبون أن معارضة شعر العرب يجعل منهم شعراء عصريين مبتدعين ، وعلى هذا فإن كانت العرب تصف الإبل والخيام والبقاع وصف هو البخار والمعاهد والأمصار ، وإن كانوا يشبهون فى أشعارهم بدعد ولبنى والرباب ذكر هو اسماً من أسماء نساء اليوم ، ثم حور من تشبيهاتهم وغير من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدى ، زاعماً أنه بهذا الشعر سيقال عنه إنه شاعر مبتدع عصرى وليس بمقلد قديم . ويرى العقاد أن هذا الحسبان خطأ ولأخلق به أن يسمى « بالابتداع التقليدى » لأنه ضرب من ضروب التقليد ، وأن أصحابه لا يستطيعون أن ينظموا إلا إذا وجدوا أمامهم من يعارضونه ، بل إن الشاعر منهم لو كان نقاشاً لما عرف كيف يطلى جداره بالدهان الأبيض مالم ير أمامه جداراً أسود الدهان[3] .

---

(١) ، (٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم ـ ص ٥٠ ، و ٥١ .

(٣) العقاد : مطالعات ص ٢٧٤ .

ويمضى العقاد فى تصحيح الأفهام نحو الشاعر المبتدع قائلا : « وليس المبتدع من يبتنى له حوضاً تجاه ينابيع المطبوعين يرصفه بحجارتها وحصبائها ويملأه بطينها ومائها ، ثم يدعوه بغير أسمائها ، ولكن المبتدع من يكون له ينبوع يتفجر منه الماء كما يتفجر من ينابيع المطبوعين ويستقى منه كما يستقون ، ولا قبل باستنباط هذه الأمواه الطبيعية إلا لمن كان له سائق من سليقته يهديه إلى مواقع الماء ، وبصر كبصر الهدهد الذى يزعمون أنه يرى مجارى الماء تحت أديم الأرض وهو طائر فى السماء[1] .

* * *

وإذا أمعنا النظر فيما كتبه العقاد خاصاً بالتقليد خرجنا بأن المقلد هو من يكتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ ، وهو بهذه المثابة ليس أهلا لأن يعد من الأدباء النابهين ولا هو بذى موهبة مأثورة فى الأدب ، وذلك لأنه يحتذى مثال غيره فلا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسة أولايجد فى نفسه من ذخيرة الكتابة ما يقوم بمطالب الطريقة المستقلة . فالمتنبى مثلا شاعر كبير لأنه مستنبط فكره وعبارته معبر عن زمنه وعن نفسه ، ولكن ليس بالشاعر الكبير من ينشد على مثال المتنبى اليوم لأنه ذيل من ذيول المتنبى ملحق به ، لا فضل له على الشعر غير فضل الإجادة فى المحاكاة وما هو بالفضل الذى يفخر به مخلوق يشعر بأنه مثل من أمثلة الخلق قائم بنفسه وقالب من قوالب الحياة منفرد بقياسه وحجمه[2] .

على أن شعر التقليد ليس على نهج واحد كله ، فمنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة[3] . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

---

(١) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٧٤ .

(٢) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٣) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٥٦ .

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس وليس فيها وجه إنسان[1] .

وقد عرفنا فيما سبق أن العقاد ينفى عن الشعراء الذين يعارضون شعر العرب صفة الابتداع والعصرية فى الشعر ويصفهم بأنهم « مبتدعون مقلدون » لأن عملهم هذا ضرب من ضروب التقليد وأنهم لا يستطيعون النظم إلا إذا وجدوا أمامهم من يعارضونه .

ويتضح من هذا أن التقليد — فى تصور العقاد — يتمثل فى أن يبنى الشاعر شعره على أساس الشعر القديم ويبنى على منوال الشعراء القدامى ونحن فى القرن العشرين ، ولم ينشئ شعره فى كنف الحياة والمثل الأعلى والواقع الذى يعيشه[2] . ومعنى هذا بوضوح أن هذه الآفة قد قتلت فى الشعر روح الابتداع والصدق وقصرته زماناً على التقليد والمحاكاة ، حتى لقد بلغ بالشعراء الولوع بما أسماه العقاد « الابتداع التقليدى » أنهم وصفوا أنواعاً من الدمع بين أصفر وأحمر وأزرق وأخضر وبنفسجى ، وتوهموا أن وصفهم هذا كله من بدائع الافتتان ، مع أن الأمر فى حقيقته لا يعدو أن يكون كذباً فى الإحساس ، وتقارباً فى سياق نظم معانى الشعر ، ومهمة الشاعر حينئذ أن ينظم بلسانه ولا ينظم بوجدانه ولا يستوحى نفسه وهو ينظر إلى الدنيا والواقع ، كما أنه لا يعبر عن زمنه الذى يعيش فيه ولا عن حياته التى يحياها[3] .

ومن ثم نرى العقاد يهدم فى غير هوادة ولا رفق الأساس الذى يجعل الشاعر يقلد القدماء فى أشعارهم ، ذاهباً إلى أن شعر العرب مطبوع لا تصنُّع فيه ، وذلك بعكس شعر الشاعر المقلد فإن شعره تصنع لا طبع فيه ، وذلك لأن العرب كانوا يصفون ما وصفوا فى أشعارهم ، ويذكرون ما ذكروا ، لأنهم لو لم ينطقوا به شعراً لحاشت به صدورهم زفيراً وجرت به عيونهم دمعاً

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٦ .

(٢) العقاد : الفصول — ص ٢٦٨ .

(٣) العقاد : مطالعات ص ٢٧٥ .

اشتعلت به أفئدتهم فكراً ، أما نحن فأيّ موضع لتلك الأشياء من أنفسنا ؟ إنها لا تهتاجنا كما اهتاجتهم ولا تُصبينا كما أصبتهم ، وإذا سكتنا عن النظم فيها لا تخطر لنا إلا كما تمر الذكرى بالذهن ، والمرء إذا تذكر لا يقلد من يتذكرهم ولكنه يتحدث بهم ويصف ما عنده من الأسف عليهم أو الشوق إليهم .

ويزهو العقاد بشعر المدرسة الحديثة — مدرسته طبعاً — حينما يذهب إلى أنه كشعر العرب ، لأنه شعر مستمد من الطبع وأنه أثر من آثار روح العصر فى نفوس أبنائه ، فمن كان يعيش بفكره ونفسه فى غير هذا العصر فما هو من أبنائه وليست خواطر نفسه من خواطره[1] .

* * *

وفى ضوء ما سبق من عدم إغفال العقاد لإحساس الشاعر وللدافع الذى يدعو الشاعر إلى الكذب فى إحساسه ، حتى يمكننا أن نقول : على هذه الوتيرة من الكذب فى الإحساس كان غالب شعراء اليتيمة ، حتى لتحسب الكتاب — لولا قليل من الشعر الجيد الحيّ فيه — ديواناً لشاعر واحد[2] .

فى ضوء هذا المبدأ فرق العقاد بين سينية البحترى وأندلسية شوقى من حيث الموقف الذى أنطق البحترى بقصيدته النادرة فى وصف إيوان كسرى ، ليعرف نصيبه من الشاعرية ونصيب شوقى بالقياس إليه فى هذا المضمار[3] .

ويرفض العقاد كذلك أن يكون الباعث لدى البحترى فى نظم قصيدته تمليق الأمراء من الفرس ، لأن الأسى فى القصيدة أظهر من أن يعزى إلى التصنع والرياء .

والتمليق بالمدح فى زمانه أجدى من التمليق بوصف الآثار واستشهاد التاريخ ، وهو لم يستطرد إلى مدح مطول ولم يتجاوز التلميح فى الإشارة إلى أولئك الأمراء[4] . .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ٢٧٥ وما بعدها .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ص ١١٦ ، ١١٧ .

(٤) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ١١٦ ، و ١١٧ .

ويذهب العقاد إلى أن الباعث لنظم البحترى هذه القصيدة هو « الإحساس الفنى » الذى حدا بالشاعر إلى نظم قصيدته والإطالة فيها ، وكذلك وحى الشاعرية فى صميمها أنطق العربى المسلم بالعبرة على أطلال الفرس المجوس . وهذا هو « الموقف » الذى ينساه الناقدون المقلدون كلما نقدوا الشعر وتذوقوا الكلام ، لأنهم لا يذوقون حديث نفس يعنيهم أن يعرفوا منها فى أى المواقف كانت وفى أى البواعث جاشت بالشعور ، وإنما يتلقفون ألفاظاً لا صلة بينها وبين الضمائر ، ولا ميزان لها غير النحو والصرف والبديع والبيان ، مع أن « الموقف فى القصيدة هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة ، ولا نجاح للشاعر إذا هو لم ينجح فى نقلنا معه إلى ذلك الموقف الذى كان فيه وإشراكنا فى نظرته التى نظر بها حين توفر للإبانة والإنشاد[1] » .

والذى لاشك فيه أن بناء الحكم على الموقف لدى العقاد أمر فريد عجيب ، ولاسيما إذا عرفنا أنه كتب هذا النقد عام ١٩٢٧ ، وذلك لأن المواقف الأدبية وتعليق الحكم عليها حديثة النشأة فى النقد العالمى وفى الدراسات المقارنة ؛ إذ أنها نشأت بعد حديث العقاد عنها بزمن طويل .

ومن ثم فإن نقد العقاد على هذه الأسس نقد يتصل بالكل ، وأنه ثورة فى تاريخ النقد العربى . .

فالموقف فى تصور العقاد إذن هو وقوف كل منهما على الآثار ، مع ملاحظة أن البحترى له فضل الابتكار المستقل فى الوقوف على الآثار ، لأنه لم يكن ليفهم أن خرائب فارس تستحق من قريحته ما تستحقه أطلال سعدى ولبنى لولا جرأة فى الخيال وتصرف فى الشعور وإحساس صحيح ببواعث الشعر حيث كان . . أما شوقى فإنه أتى بعد أن غدا وصف الآثار التاريخية قالباً محفوظاً فترسمه شوقى ، ولم يكلفه كثيراً ولا قليلا من جرأة الخيال ولا من اقتحام الإبداع ، بل كان فى قصيدته تلك مقلداً كاذب الإحساس[2] . .

---

(١) المرجع السابق ص ١١٧ .

(٢) راجع فى مجلة الهلال : شوقى فى الميزان ، لعباس العقاد ، اكتوبر ١٩٥٧ – ص ٩ .

ولكى يستدل العقاد على تقليد شوقى فى تلك القصيدة قابل بين شاعرية البحترى فى موقفه على الإيوان وشاعرية شوقى فى موقفه على آثار الأندلس أو آثار مصر ، كما قابل بين أسى البحترى فى قوله[1] :

حلم مطبق على الشك عينى أم أمانٍ غيرن ظنى وحدسى
وكأن الإيوان من عجب الصنعة جوب فى جنب أرعن جلس
يتظنى من الكآبة إذ يبدو لعينى مصبح أو ممسى
مزعجاً بالفراق عن أنس ألف عز ، أو مرهقاً بتطليق عرس
فكست حظه الليالى وبات المشترى فيه وهو كوكب نحس
فهو يبدى تجلداً وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسى
عمرت للسرور دهراً فصارت للتعزى رباعهم والتأسى
فلها أن أعينها بدموع موقفات على الصبابة حبس

قابل العقاد بين هذا الأسى الصادق — كما وصفه بذلك — وبين « شعوذة شوقى فى أساه — على حد تعبيره — حين يقول للسفينة القادمة إلى مصر[2] :

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

وحين يقول فى وصف الجزيرة[3] :

لبست بالأصيل حلة وشى بين صنعاء فى الثياب وقس
قدها النيل فاستحت فتوارت منه بالجسر بين عرى ولبس

ويعقب العقاد على هذه الصورة قائلا : « أى إن الحلة التى لبستها الجزيرة فى الأصيل قد شقها النيل فهربت الجزيرة تتوارى بالجسر عن العيون . ولسنا ندرى هل يخيط النيل فى الصباح ما يمزق من أثواب الأصيل ، أو هو لا يزال يمزق كل ثوب ولا تزال الجزيرة أبداً فى ذلك الهرب والترقيع[4] . . »

ومضى العقاد يستخرج من القصيدة ما يدل على الأسى الذى دعاه بالشعوذة فيما سبق ومن ثم وقف عند قول شوقى فى سواقى الجزيرة حيث جعلها تضج اليوم لأنها تبكى على رمسيس[5] :

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ١١٧ ، و ١١٨ .
(٢) ، (٣) ، (٤) (٥) العقاد : ساعات بين الكتب ص ١١٧ ، ١١٨ .

أكثرت ضجة السواقى عليـــه وسؤال اليراع عنه بهمـــس

كما وقف عند قول شوقى فى وصف الأهرام وأبى الهول[1] :

وكأن الأهرام ميزان فرعـــو ن بيـــوم على الحبابر نحـــس
أو قنـــاطيره تأنق فيهـــا ألف جاب وألف صاحب مكس
روعة فى الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسى
ورهـــين الرمـــال أفطس إلا أنه صنع جنـــة غير فطـــس

ويخلص العقاد من تلك المقابلة إلى نتيجة سبق أن أشار إليها تتمثل فى أن أسى شوقى شعوذة ليس فيها من صدق الإحساس ظاهر ولا باطن ولا كثير ولا قليل .

وأخذ العقاد يعلل لهذه النتيجة بقوله الذى يتضمن : ماذا فى قوله إن الذين بنوا الأهرام لم يكونوا فطساً بل أين كان الفطس من أبى الهول حين بناه أولئك الجنة الذين برأهم شوقى من داء الفطس ، وأين الموازين والقناطير من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ ؟ ولماذا تكون القناطير فى روعة الضحى وملاعب جنة فى الظلام[2] .

ويذهب العقاد إلى أن شوقى ظن أنه يجارى البحترى بذكر الجنة حين قال هذا فى وصف الإيوان[3] :

ليس يدرى أصنع إنس لجـــن ســـكنوه أم صنـــع جن لإنس

فكبا فى مكانه وما درى أن قول البحترى هذا لايجاريه مجار فى صفة الآثار والإيجاز المعجز القهار ، فهو آية الصدق وآية البراعة فى آن ، وهو يقول لنا فى بيت واحد إن الإيوان كان معجزاً فى الصنعة حتى يخال من صنع الجن للانس لضعف هؤلاء عن تشييد ذلك الصرح المَريد ، وأنه كان مهجوراً مخيفاً حتى يخال من صنع الإنس للجن لما يحيط به من الوحشة ويبدو عليه من الكآبة والرهبة ، ولن يقال فى وصف الإيوان الباذخ المهجور أوجز ولا أبلغ ولا أبرع من هذا المقال[4] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع السابق ص ١١٨ ، ١١٩ .
(٤) العقاد : ساعات بين الكتب ص ١١٨ ، ١١٩ .

ويعود العقاد فى موضع آخر إلى الحديث عن تلك المقابلة بين سينية البحترى وأندلسية شوقى ذاهباً إلى أنه مهما يتقل النقاد فى بلاغة لفظ شوقى وجودة معناه وحداثة تشبيهاته ، فإنه لا يرجح فى هذا الصدد إحدى القصيدتين على هذا المنوال ، « فإن الشوقية قد ترجح البحترية فى كل شىء ويبقى بعد ذلك فضل الابتكار المستقل للبحترى غير منازع فيه ، لا لأنه سبق صاحبه فى الزمن ، فذلك مالا فضل فيه للمتقدم ولا حيلة فيه للمتأخر . ولكن لأن وصف الآثار لم يكن شائعاً فى عصر البحترى ، ولم يكن ليفهم أن خرائب فارس تستحق من قريحته ما تستحقه أطلال سعدى ولبنى ، لولا جرأة الخيال وتصرف فى الشعور وإحساس صحيح ببواعث الشعر حيث كان[1] » .

ومعنى هذا أن العقاد يفهم « الموقف » فى القصيدة على أنه الموضوع بصفة عامة من غير أن ينفذ إلى البواعث الدافعة إلى نظم كل منهما قصيدته ، بغض النظر عن تقصير أىٍّ منهما فى تعبيره عن تجربته ، ومن ثم فإن فهم الدكتور محمد غنيمى هلال فى الموقف بين القصيدتين يختلف عن فهم العقاد له ، إذ يذهب الدكتور هلال إلى أن كلا منهما وقف على الآثار وهذا لا يخرج عن أنهما اتحدا فى الموضوع ولكنهما بعد ذلك مختلفان فى الموقف ، فموقف البحترى موقف النافر من المجتمع والناس حتى الأقارب ، يهرب من أزمة وعيه النفسية فى نشدان العظة بهذه الأطلال الدوارس لقوم غير قومه وينصفهم فيها . أما شوقى فإنه يقف موقف المغترب عن وطنه الحبيب يرزح تحت نير الأجنبى الدخيل ، فهو يهرب فى حلم خيالى بأمجاد وطنه ويستطرد من آثار الوطن لذكر آثار الأندلس ، وطن قومه القديم ، ينشد فى المجد الغابر — مجد الوطن ومجد العرب — ملاذاً من الحاضر ، فى ثنائية أشاد فيها شوقى بوحدة الشعور الوطنى مع الشعور العربى ، فهروبه من الحاضر أو ملاذه بالماضى ، كلاهما ذو طابع إيجابى ، فيه تتمثل الحركة النفسية من الحاضر اليائس إلى الماضى المشرق نشداناً لمستقبل يليق بذلك الماضى . ففى خياله أنه لا يبعد أن يكون

---

(١) مجلة الهلال : « شوقى فى الميزان » للعقاد ، أكتوبر سنة ١٩٥٧ ص ٩ .

لوطنه من المجد فى المستقبل ما كان لقرطبة فى الماضى ، فى حين أن حاصرها آس كحاضر وطنه لذلك العهد :

قرية ، لا تعد فى الأرض ، كانت تمسك الأرض أن تميد وترسى[1]

وفى تصورنا أن العقاد فى حديثه عن القصيدتين لم يدرك الموقف فى مفهومه الحديث The Situation الذى يتمثل فى سلسلة من الأحداث التى تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث إذا استوفيت الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة[2] .

غير أننا نعتقد أن عدم إدراك العقاد « للموقف » فى مفهومه الحديث لم يكن لعجز منه عن إدراكه ، ولكن قد يكون المسئول عن ذلك ضيق المقام الذى قابل فيه بين هاتين القصيدتين .

وليس أدل على ذلك من قول العقاد : « ولو شئنا لأطلنا المقابلة بين هاتين القصيدتين ، فإن ذلك أحرى أن يقنع من لم يقتنع بمكان الشاعرين من الشاعرية ، وأن الذين يعجبون بمثل شوقى لا يصدقون الإعجاب للأقدمين وأنهم يهرفون بما لا يعرفون ويخلطون بين المواقف والمعانى والأغراض من حيث يقصدون أو لا يقصدون ، ولكننا غير حريصين على إقناع من ليس يقنعه هذا البيان الوجيز[3] » .

* * *

ولا ينسى العقاد أن يطلعنا على نوع من النقاد يهزءون بالتشبيهات الشكلية والتعبيرات التى تقاس بالمسطرة والبركار ، أو تخبرك فى أسمى ما تسمو إليه عن أحياء كأنها « تحت الترين » لم تتأصل فيها الحياة ، يهزءون بهذه التشبيهات ويزدرونها ويتفكهون بالضحك من زورقها الذى أثقلته حمولة من عنبر ،

---

(١) راجع « المواقف الأدبية » : للدكتور محمد غنيمى هلال ـ ص ٢٠ وما بعدها ـ ط أولى القاهرة سنة ١٩٦٠ .

(٢) راجع المصدر السابق ـ ص ٢٧ .

(٣) العقاد ساعات : ص ١٢٩ .

ودمعها الذى يجرى بلون البنفسج ، وهلالها الذى جعلوه فى السماء سواراً ، واحتاجوا إلى النقد فرهنوه بدرهم . فهؤلاء النقاد ينعون على الشعراء تقليدهم وينكرونه ، ولكن الواحد منهم لا يلبث أن يسمعك أبياتاً من نظمه أو نظم غيره يستحسن فيها ما يستهجنه هناك ويجل فيها ما كان يزدريه أمامك قبل دقيقتين . « وقد يكون الشبه خفياً فى بعض الأحيان بين الأبيات الممدوحة والأبيات المزدراة ، ولكن الذى يدهشك ويخلف ظنك أحياناً أن ترى الأبيات فى الحالتين على نمط واحد من المعنى والصياغة والذوق والإحساس — إن اشتملت على ذوق وإحساس — فما باله يثنى عليها هنا ؟ الأمر واضح . إنه مقلد فى استهجانه للتقليد كما أنه مقلد فى الإعجاب والاستحسان ، فهو مقلد مركب لعله شر من المقلد البسيط »[1] .

كما أنه يصحح لبعض هؤلاء النقاد زعماً تردّوْا فيه يتضمن أن القصيدة إذا كانت فى وصف الصحراء ، أو الإبل فإنها لا تكون من الشعر العصرى ، ولا يجوز للشعراء العصريين أن يطرقوا مثل هذه الأبواب ، غير أن العقاد يرى أن هذا الزعم مثلٌ من أمثلة التقليد فى إنكار التقليد ، لأن وصف الصحراء والإبل إنما يحسب تقليداً لا ابتكار فيه إذا نظمه الناظم مجاراة للأقدمين ، واقتياساً على الدواوين ، أما الرجل الذى يعيش فى الصحراء أو على مقربة منها ويركب الإبل وتجيش نفسه بالشعر والتخيل عند ركوبها ورؤيتها فليس بشاعر إن لم ينظم فى هذا المعنى مخافة الاتهـــام بالتقليد أو جرياً على رأى الآخرين[2] . .

ويخلص العقاد من تصحيحه لهذا الزعم بأن هذا هو التقليد بعينه فى التصور واختيار الموضوعات ، وما المقلد إلا من ينسى شعوره ويأخذ برأى الآخرين على غير بصيرة أو بغير نظر إلى دليل . « فهناك إذن (مقلدون) فى كراهة التقليد لا يدركون لماذا يستحسنون ولماذا يستهجنون ، وربما كان هؤلاء أضرّ بالمذاهب الجديدة من معشر الجامدين على المذهب القديم[3] » .

(١) العقاد : مراجعات — ص ١٩ وما بعدها .

(٢) ، (٣) العقاد : مقدمة وحى الأربعين صفحات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .

الشاعر والناظم :

والذى لا مجال للشك فيه أن التقليد لا يأتى إلا بشاعر صناع يكتب بأسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ ، ويبذل جهوده فى محاكاتهم حتى يتسنى لشعره أن يكون كشعرهم ونظرته إلى الحياة — إن نظر إليها — كنظرتهم متناسياً التعبير عن نفسه فى أفراحها وأحزانها وصحتها ومرضها وهدوئها وصخبها ووجدانه وزمنه وواقعه . ومن هنا فإننا لنرى أن الحيرة تركب العقاد حينما أراد أن يفرق بين الشاعر والناظم ، وتمثلت حيرته فى تساؤل وإجابة لهذه التساؤل تدفع الشبهات الواردة على تعريف الشعر والشاعر لدى النقاد والشعراء القدامى ، وفى الوقت نفسه تحدد الصناعة وزيفها ضمنيا . .

وحين بدأ العقاد تعريفه إذ بنا نراه ينفى أن يكون وزن الأعاريض هو قرض الشعر ، فمن هو الشاعر بعد ذلك . ؟

هل هو المُقصِّد الذى لا يعجز عن ترصيع قصائده بما يبهر ويخلب من الخواطر البراقة والمعانى الخطابية المتلألئة ؟ . كلا فهذا شاعر يذكرنا بصاحب ذوق مبهرج يريد أن يزين غرفته بالرسوم فيرصص سجوفها وحوائطها بالإطارات والكفافات حتى لا يبرز منها قرن أو تظهر فيها زاوية . أو يذكرنا بذلك المصور الذى يصبغ رسمه ببهى النقوش وبهيج الألوان ليبهر بها أبصار الناظرين ، أو يذكرنا بتلك القروية الساذجة التى تحلى يديها فتدس عشرة أصابعها فى أنابيب من مختلف الخواتم والفصوص . فليس الشاعر إذن من يزن التفاعيل ذلك ناظم أو غير ناثر . وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الحزل ، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب ، وليس الشاعر أيضاً من يأتى بروائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال[1].

وينتهى العقاد فى هذا التعريف إلى أن الشاعر هو من يشعر ويشعر[2] ،

---

(١) ، (٢) العقاد : خلاصة اليومية ص ١٠٥ وما بعدها .

لأن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها[١].

ويتضح مما تقدم القرابة الوثيقة بين آراء العقاد وآراء « وليام هازلت » فيما يختص بالشعر ، لأن « هازلت » اشترط هو الآخر فى الشعر أن يعتمد على الخيال وأن يشتمل على الصدق والشعور النابعين من النفس وشاعرية الشاعر ، لا الصدق والشعور اللذين أخذا من الظروف المحيطة بالتجربة ويحتاجان إلى عملية صناعية لإخراجهما[٢] .

كما أن هناك قرابة بين آرائه وآراء « ورد زورث » ، لأن الأخيريرى أن الشعر يجب أن ينبعث من العاطفة الحقيقية حين تختلج فى نفس صاحبها[٣] .

وبهذا الفهم العميق للشعر والغاية منه ينظر العقاد إلى البلاغة التى يتذرع بها أساتذة الصناعة من الشعراء والنقاد معاً . مدعياً أنها ليست اليوم مزية لغوية ولكنها مزية نفسية[٤] . كما ينفى أن تكون المحسنات البديعية والاستعارات المجازية من مزايا بلاغة العرب فحسب ، لأنها قسط مشاع بين جميع اللغات إذا هى صدرت عن الطبع المرسل ولوحظ فيها الاعتدال والذوق السليم ، فما كان العرب أكثر مجازاً واستعارة من أمم الغرب ولا عهد فى بلغائهم المطبوعين الولع بهذه المحسنات التى أفرط فيها المقلدون ، وطلاب البلاغة على جهل بأسرارها وعجز عن التقليد الصحيح فيها[٥] .

وينبغى أن نقرر فى هذا المقام أن العقاد يشترط فى الشاعر الحق ، الشاعر المطبوع أن تكون له ملامح واضحة يعرفه بها القراء . غير أن بعض هذه

---

(١) راجع العقاد : المطالعات ص ٢٩٠ .

(٢) راجع : Lectures on the English Poets By, William Hazlitt (on Poetry in General) P. 1 etc.

(٣) راجع : Wordsworth, Poetry and prose, with essays By, Coleridge, Haziltt, De Quincey, with an introduction to lyrical Ballads. P. 150 etc.

(٤) العقاد : ساعات ص ١٢١ .

(٥) العقاد : مراجعات ص ١٠٤ .

الملامح أو العلامات نفسى ، وبعضها لفظى يرجع إلى الصياغة وأسلوب التعبير والنزعة الفنية التى ينفرد بها الشاعر بين الشعراء ، وإن تساووا فى الإجادة كما ينفرد الجميل بين ذوى الجمال بسمة خاصة تستحب فيه وإن تساووا كلهم فى الجمال ، وهذا هو الذى يعنيه العقاد بالصناعة[1] .

وعلى هذا الأساس يعرف العقاد شوقى ، يعرف فيه أنه لا يتميز إلا « بعلامة صناعته » وأسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التى تنطوى وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة[2] .

على أن تجويد الصنعة — كما يراه العقاد — مع طول المرانة ليس بالمطلب المتعذر على الشاعر ، ولاسيما من كان لا يتقيد فى معانيه العامة بمعنى يريده دون غيره ولا يدعه وإن استعصى عليه . بل يؤثر من تلك المعانى ما يسلس أداؤه ويروق صداه ولو انتقل به من النقيض إلى النقيض . . كما أن مراس الشعر مدة كبيرة خليق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من صنعة لا تقيده بشىء غير التوقيع والتنسيق ، ولا تضطره بعد ذلك إلى « خصوص » ولا إلى معنى عام يأبى المناقضة والتبديل ، على حسب الجرس وموضع الأداء[3] .

وفى تصورنا أن العقاد يحاول دائماً أن يجعل كل ميزات شوقى تتلخص فى الصقل والمهارة وكياسة التعبير وما إليها من حسنات لا تخرج عن نطاق الصنعة فى النهاية ، لأنها كلها مما يكسب بالمرانة والتدريب ، ولا يولد مع المرء أو يكمن فى ملكاته بالفطرة التى لا تكسب[4] .

ثم يتساءل العقاد قائلا : « أين هو البيت الواحد ، ولا أقول القصيدة الواحدة ، الذى يعجز عنه كل من تيسرت له أداة الصناعة بعد طول المرانة[5]؟

وبناء على هذا نرى العقاد يطبق هاته الأسس على شعر شوقى ، وحسبنا

---

(١) العقاد : ابن الرومى — ص ٣١٥ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : شعراء مصر — ١٦١ ، و ١٦٢ ، و ١٧١ .

(٥) المرجع السابق — ص ١٧٣ .

أن نجتزئ من تطبيقه ما قاله فى ثلاثة أبيات لشوقى قالها « أمير الشعراء » على قبر بطرس « باشا » :

القوم حولك يا ابن غالى خُشّعٌ ... يقضون حقاً واجباً وذماما
يتسابقون إلى ثراك كأنه ... ناديك فى عهد الحياة زحاما
يبكون موئلهم وكهف رجائهم ... والأريحى المفضل المقداما

« ليت شعرى ماذا كان يعنى شوقى « بك » بقوله هذا ؟.. أكان يريد أن يقول : إن زائرى قبر الرجل وفيهم ساداته الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء ، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء . أكان يريد أن يقول إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادى ابن غالى موئلا وكهف رجاء يستعطون من أريحية ساكنه الجواد ويستدرون من أفضاله ؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس فى هذا المعنى فأخطأ التقليد ؟ أم لعله كان لايريد أن يقول شيئاً ..؟ أم نراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه ، وأنه نائحة المعية أعد ليرثى كل من يموت من خدامها بلا مقابل[1] » .

ونخلص من نقده هذا لأبيات شوقى أنه وَفىٌّ لأسسه النقدية التى كان يتمثلها فى نفسه قبل أن يسطرها على الصحف أو الكتب ، وقد عرفنا ذلك من واقع تطبيقه لها بحذافيرها فى نقده حينما عالج شعر شوقى فى مستهل حياته الأدبية عام ١٩١٢ .

ومهما يكن من أمر فإن هاته الأسس تتضمن أن شوقياً ليس له فى الأبيات السابقة سوى الصقل والمهارة وكياسة التعبير ، وما إليها من حسنات لا تخرج عن نطاق الصنعة فى النهاية ، ولو انتقلت به من النقيض إلى النقيض .

* * *

وفى ضوء ما سبق ترى العقاد ينظر إلى المحسنات على أنها لعب صبيانى وعبث ، لأن المحسنات فى حقيقتها لا تحتاج من الشاعر سوى الدُّربة والمِرانة التى قد تُوقع الشاعر فى التعبير عن إحساسين مختلفين كل الاختلاف فى قصيدة

(١) العقاد : خلاصة اليومية ـ ص ٩١ .

واحدة ؛ ومن هنا نرى العقاد يتعجب من رجل استحسن قول ابن نباته فى رثاء ابنه :

قولوا فلان قد جفت أفكاره ... نظم القريض فما يكاد يجيبه
هيهات نظم الشعر منه بعدما ... سكن التراب « وليده وحبيبه »[1]

وقوله فيه :

يا راحلا من بعد ما أقبلت ... مخايل للخير مرجوة
لم تكتمل حولا وأورثتنى ... ضعفاً ، فلا حول ولا قوة

وطرب الرجل من قوله « وليده وحبيبه » التى فيها تورية بالبحترى وأبى تمام ، كما أنه استظرف قوله « فلا حول ولا قوة » ، وعقب على ذلك بقوله : إنه فى هذا لمعنى وإن فيه لحسناً[2] .

غير أن العقاد استغرب من الرجل أن يطرب من هذه الأبيات وأنكر على الشاعر أن يمزج بين ألم الثكل وعبث التورية والتنميق ، كما ينكر من رجل يذهب إليه ليعزيه فى ولده فيلقاه يستقبل المعزين بأكل النار واللعب بالبيض والحجر وغير ذلك من ألاعيب الحواة ، أو كما ينكر من رجل يزوّق رسائل النعى أو يكتبها على دعوات الأفراح ، حتى خيل إلى العقاد أن ابن نباتة هذا كان يتربص بابنه الموت ليلعب فى مأتمه هذا اللعب الصبيانى العقيم[3] .

ومعنى هذا أن الشاعر يحتال فى تزييف معناه ويشغلنا بتلك المحسنات التى هى عبارة عن عبث شاعر مزيف وشعوذة محتال . ولعلها وصمة يوصم بها ضعفاء القرائح من الشعراء[4] ، اللهم إلا إذا كانت المحسنات طبيعية لا تكلف فيها ولا تعمل ، كأن يكون الشاعر حسن الصناعة أو مطبوعاً على الصناعة الحسنة والوصف المنغوم مع الصدق الذى يرفده طبعه[5] .

---

(١) الوليد لقب البحترى ، وحبيب لقب أبى تمام .

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات : ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٤) العقاد : ص ١٧٨ .

(٥) العقاد : ساعات : ص ١٦٨ وما بعدها .

وفى تصورنا أنه على الرغم من إجادة العقاد فى التطبيق على هذه الأبيات إلا أن هذه الإجادة لا تخرج فى صميمها وجوهرها عن أنها عبارة عن نقد جزئى للعبارات فى غير احتفال بقيمة المعنى وعمقه، ويُعَدُّ هذا النقد من رواسب الماضى فى نقد العقاد وإن يكن صادقاً فيه . ومن ثم فإنه من وجهة نظرنا غير ذى موضوع ؛ لأنه لاقيمة للأبيات إلا إذا نظرنا للقصيدة كلها ، ولذا فإننا نرى أن صدوره من العقاد أمر يدعو إلى العجب ، ولا سيما إذا أدخلنا فى حسابنا نقد العقاد فى جوهره وصميمه الذى يتمثل فى النظرة إلى الأعمال الفنية نظرة كلية شاملة أولا ، ثم النظر فى المعانى والصور النفسية العميقة ثانياً .

حـ ـ الطبع وصد التصوير والأصالة

يرى العقاد أن الشعر ليس صناعة لفظية دون أن يكون هناك طبع قويم يرفدها ، لأن الشاعر من أوسع الناس خيالا ، ومن هنا كان المثل الأعلى فى ذهنه أرفع منه فى أذهان عامة الناس(١) .

وشعر الطبع فى تصوره هو الذى يعبر فيه الشاعر عما يوافق طبعه غير متوخ فيه المحاكاة لغيره ، ويبدو التطابق فيه واضحاً بين الشاعر وشعره بحيث يمكن وضع تعريف يصاحبه لوضوح مواهبه وظهور خصائصه بين شعراء كثيرين لن تستطيع لأكثرهم تعريفاً ولو جهدت غاية الجهد(٢) .

وحينما يكون الشعر تعبيراً عن الوجدان فإن الشاعر حينئذ لا ينطق عن الهوى ، وما شعره إلا وحى يوحى — كما يقول العقاد (٣) — وقد ترجم عن هذه الفكرة شعراً حين قال(٤) :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمان

على أنه يرى أن شعر الطبع يختلف فى لغة الأمة بين عصر وعصر ، كما يختلف منهاجه فى العصر الواحد بين شاعر وشاعر ، كما تختلف درجته من الإجادة فى شعر الشاعر الواحد بين قصيدة وقصيدة (٥).

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مطالعات صفحات ٢١١ ، و ٢٨١ وما بعدها ، و ٢٩٠ .

(٤) العقاد : ديوان العقاد : الجزء الأول — ص ٤٣ قصيدة « الحب الأول » .

(٥) العقاد : مطالعات — ص ٢٧٧ .

ومن ناحية أخرى فإنه يرى الطبع فى الشعر يتمثل فى أن يكون الشاعر مطبوعاً على الشعور الجديد ، أو شعور الطفولة الفنية التى تلازم الشاعر فى حياته من المبدأ إلى النهاية ، فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم واستيفائه مادته من الفن والصياغة وكأنه الشجرة التى نضجت مبكرة ، ومن هنا لا ترى بين أشعاره تفاوتاً فى الصناعة أو اختلافاً فى روح الشعر ونسج الكلام وطريقة التركيب ، وتناول المفردات[1] .

ومعنى هذا أن العقاد يوحد الطبع بالطفولة فى التصور لأنه يوحده بالطفولة الفنية .

وفى موضع آخر نراه يوحده بالسليقة حينما ينعى على النقاد ادعاءهم التفريق بين الكلام ووضع القائلين كل قائل فى مقام . ومع ذلك يتخبطون فى هذا التفريق لأنهم يرون أن الشاعر إذا بدت على كلامه طلاوة الصناعة قالوا هذا صانع وليس بمطبوع ، وعز عليهم أن يجعلوه شاعراً حسن الصناعة أو شاعراً مطبوعاً على الصناعة الحسنة والوصف المنغوم ، ويرى العقاد أن تفريقهم هـذا ضرب من الحذلقة التى جنت على الشعراء وكادت أن تجنى على البارودى فتخرجه من عداد الشعراء ، وإنه مع هذا لشاعر له من حسنات التذوق والتصوير وإلهام الحس ولطف الشعور وعذوبة الروح ما ليس للكثيرين[2] .

على أن العقاد يعارض الطبع بالمبالغة ، وذلك حينما يذهب إلى أن غثاثات المتنبى التى صحبته طول عمره وظهرت فى أواخر شعره كما ظهرت فى أوائله ، مصدرها قلة الفطنة إلى دقائق المناسبات ومغامز الضحك اللطيفة والنقص فى تلك الصفات الفنية .

وفى تعليل مصاحبتها له طيلة عمره يذهب إلى أنها فى طبعه ومن معدن فكره الذى لا سبيل إلى تغييره ، ويضرب مثلا لتلك الغثاثات الكثيرة

---

(١) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٢٣٣ .

(٢) العقاد : ساعات ـ ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

فى شعر المتنبى بقوله فى رثاء عمة عضد الدولة التى توفيت ببغداد، وهو من آخر نظمه[1] :

لو درت الدنيا بما عنده ... لاستحيت الأيام من عتبه
لعلها تحسب أن الذى ... ليس لديه ليس من حزبه
أخاف أن تفطن أعداؤه ... فيجفلوا خوفاً إلى قربه

ويعلق العقاد على هذه الأبيات بقوله : « يقول لعل الأيام تخطئ فى ذرع التخوم التى ينتهى عندها جوار عضد الدولة ، فلهذا اعتدت ـ خطأ ـ على عمته البعيدة عنه .

ثم يعود فيقول إنه يخشى أن يفطن أعداء عضد الدولة إلى هذا الأمر فيهربوا إلى جواره كى لا يموتوا ، وليس أسخف من هذا القول فى هذا المقام ، وأى فرق بينه وبين قوله فى أوائل عهده بالشعر :

فخذا ماء رجله وانضحا فى المد ... ن تأمن بوائق الزلزال

فكلاهما من معدن واحد ، وفى هذا وذاك دليل على نوع واحد من الغفلة وقلة الفطنة إلى دقائق المناسبات ومغامز الضحك ، وكأنما كان شاعرنا كذلك الميزان الكبير الذى يزن بالأطنان فلا يحسب فيه حساب للدراهم ولا يلتفت إلى مايسقط من خروقه من هذه الصغائر والهنات[2] » .

والعقاد فى هذا النقد سائر مع عمود الشعر من شرف المعنى الذى ثار عليه من قبل . كما أنه ليست هناك غفلة ولكنه مستجيب لنقد العصر وذوقه .

ويتضح مما سبق أن شعر المتنبى الردىء لا يدل على أن مصدره نقص فى المران وقلة الخبرة بالصناعة ، لأنه فى حداثته كما ذهب إلى ذلك بعض النقاد[3] وإنما يدل على أن قلة الفطنة إلى دقائق المناسبات ومغامز الضحك اللطيفة

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات ـ ص ١٧٦ وما بعدها .

(٣) الشيخ اليازجى .

والنقص فى تلك الصفات الفنية فى طبعه ومن معدن فكره الذى لا سبيل إلى تغييره كما ذهب إلى ذلك العقاد .

ثم يعارض العقاد الطبع أيضاً بالذكاء ، حينما يذهب إلى أن الصنعة فى الشعر من عمل الذكاء لا من وحى الطبع ، والمعانى فى شعر الصنعة غريبات عن الشاعر وإن دعاهن باسمه ، لأن شعره كالوردة المصنوعة التى يبالغ الصانع فى تنميقها ويصبغها أحسن صبغة ثم يرشها بعطر الورد فيشم منهـا عبق الوردة ويرى لها لونها ورواءها ، ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً ولا تخرج شهداً . وتبقى بعد هذا الإتقان فى المحاكاة زخرفاً باطلا لا حياة فيه[1] .

ومن ناحية أخرى يعارض الطبع بالصناعة والبهرج ، وذلك ناشئ من عكوف الشاعر على إرضاء فئة خاصة يتملقها ويلتمس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها المتقلبة ، فتكثر فيه الصنعة ويقل الطبع فيضعف ويسف إلى حضيض الابتذال ثم يجمد على الضعف والإسفاف ؛ ومن هنا يفقد الصدق فى الإحساس والإخلاص للحقيقة كما تراها النفس .

ثم يوضح العقاد أكثر من هذا فيذهب إلى أن المحسنات فى حقيقة أمرها ليست وقفاً على بلاغة العرب ولكنها قسط شاع بين جميع اللغات ، إذا هى صدرت عن الطبع المرسل ولوحظ فيها الاعتدال والذوق السليم ؛ لأن العناية بالبهرجة والتزييف فى المحسنات دليل على ضعف قرائح الشعراء ، وليس كذلك الشاعر الكبير الذى يتمتع بنفس فنية تنقل لنا الشيء الحقيقى لا كما يبدو للحس ، بل تنقل لنا شكل ذلك الشيء فى نفس عبقرية واعية تنظر إلى معانى الأشكال المجردة لا إلى مادتها المحسوسة[2] .

ومن هنا يرى العقاد أن المحسنات المتكلفة فى التصوير الشعرى لعب عابث وتزييف مكشوف يجعل الصورة غريبة عن أصل المعنى وليست إلا تحلية بضاعة غير صادقة[3] .

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات ـ صفحات ١٧٨ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ .

(٣) العقاد : ساعات ـ ص ٧٥ ، ٧٦ .

والذى نستخلصه ممـــا سبق أن العقاد يفهم الطبع على أنه الإلهام على طريقة فهم الرومانتيكيين له ، ولذا فإن الشعر — فى تصور العقاد — هبة فى القرائح كهبة الجمال فى الوجوه[1] . كما أن الشاعر ليس على مستوى واحد من حيث القدرة الشعرية فى التعبير عما يحسه ويجيش بصدره . لأنه ليس على مستوى واحد فى فيض الإلهام والتفكير العميق وإغراقه ؛ ومن هنا يبدو لنا التفاوت فى شعر الشاعر الواحد[2] ، وهذا التفاوت هو الدليل كل الدليل على حياة الشاعر وطبعه ، بل إنه هو الآية على شاعريته إن لم تكن آية سواه ، لأن الشاعر قد يحكم قلمه ويدعو الألفاظ فتسعفه ولكنه لا يحكم طبعه ، ولن يكون الطبع عند دعوته بل إنما الإنسان عند دعوة طبعه وهو رهن بما توحى إليه سجيته[3] . وللردىء من شعر الشاعر مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه والإبانه عن صحته وسقمه ، بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن الشعر لدى الشاعر المطبوع ليس لباساً يلبسه للزينه فى مواسم الأيام ولا لباســاً يلبسه للابتذال فى عامة الأيام ، وإنما هو إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه[4]، ولا يظهر على هذا الشعر شىء من تمويه الصنعه ولا يتخلله من الشعور المكذوب والإحساس المدّعى[5] .

وفى ضوء ما سبق نراه ينعى على بعض الشعراء مبالغتهم فى الاطلاع على الآداب الأوربية فى الوقت الذى يخذلهم فيه طبعهم ، مدعياً أن اطلاعهم هذا لن يفيدهم فى العملية الشعرية شيئاً ، وحسبهم الأدب العربى قديمه وحديثه إذ هو كاف لهم من زاد اللغة لو أسعفتهم السليقة وأحسنوا الفهم والاستقراء، لأن الأديب يبلغ أقصى شأو الأدب وهو لم يطلع على غير اللغة العربية ، وذلك

(١) العقاد : شعراء مصر — ص ١٩ .
(٢) العقاد : الفصول — ص ١٣٨ وما بعدها .
(٣) العقاد : مطالعات — ص ٢٧٦ .
(٤) العقاد : ابن الرومى — ص ٨ .
(٥) العقاد : الفصول — ص ١٠١ .

إذا أسعفه طبعه ، ولا يبلغه إذا خذله الطبع ولو اطلع على جميع اللغات وأنه إذا كان فيه مستصلح ومستزاد فأحرى بسعة الاطلاع أن تهيئه للصلاح والزيادة[1] .

* * *

ويرى العقاد أن الأصالة لا تقف عند حدود إمكانات الشاعر الفطرية فحسب ، لأن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية ، وأن الشاعر العظيم إذا اتجه إلى الحياة وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف والدوافع والصلات والفواصل ، فهو الذى يسمعك أصداء النفس الآدمية فى جهرها ونجواها وفى شوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير وحين تتردى فى مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به الآلام وما تحلم به من الآمال ، ويترجم لك ألغازها وكناياتها فإذا هى كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع أشتات هواجسها وأعشار تجاربها فإذا هى قوالب صحيحة ملموسة ، فأنت تقول إذ تراها نعم : هذه هى النفس الآدمية بعينها ، وتصيح ياعجباً ؟ ، إنها لهى الحياة كما عهدتها ، فأنت تطمئن حين تقرأ شعر هذا الشاعر على محصولك من التجارب وتأمن على ذخيرتك من المألوفات والعجائب[2] .

وينتهى العقاد فى هذا الصدد إلى « أن فى هذا الشعر توكيداً للحياة وتقريراً لها حتى يعود آبدها مشكولا مستقراً وعارضها مقيما لازباً ، وحتى تكون مستريحة بعد القلق واثقة بعد الارتياب محوطة بالرفاق والأصحاب بعد العزلة والاغتراب[3] .

والذى لا شك فيه أن حديث العقاد عن علاقة الشعر بالنفس الإنسانية يقترب من فهم « وردزورث » و« وليام هازلت » إذ ذهب الأول إلى أن الشاعر يشعر ويفكر بروح العواطف البشرية ، وهو يدافع عن الطبيعة البشرية

---

(١) العقاد : ساعات ـ ص ٢٧٧ ـ ٢٧٩ .

(٢) ، (٣) العقاد : مطالعات ـ ص ١٤٠ .

ويصل الأواصر بين الجماعة الإنسانية ، وذلك لأن معرفته جزء من وجودنا ، وأن الشعر باق على الزمان ما بقى قلب الإنسان[1] .

وأما « هازلت » فيرى أن الشعر هو لغة الخيال والعواطف فهو يتصل بكل شيء لذة أو ألماً فى الإنسان ، وهو يستقر فى صدور الناس وأعمالهم ، لأنه ما من شيء يستقر فيها فى أعم وأوضح صورة إلا ذلك الذى يمكن أن يكون موضوعاً للشعر ، والشعر هو اللغة العالمية التى تصل القلب بالطبيعة[2].

على أن العقاد يضع مقياساً للأصالة يتمثل فى أن يكون ديوان الشاعر مرآة صادقة تتجلى فيها صورة ناطقة لحياته ، وذلك حين يذهب إلى أن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء ويتفرق الإعجاب بها بين القراء ، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها وهو بعد شاعر لا غبار عليه ، لأنه يحسن نمطاً من الشعر تصح به الشاعرية : كالجمال فى الحسان يروقنا فى كل وجه بلون وسمة وهو فى جميع الوجوه رائق جميل ، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال تحلو فى هذا الوجه وتحلو فى ذاك ولا تشابه بينهما فى غير الحلاوة ، فى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها ولا تتفق اثنتان منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات ، وليس هناك إلا جمال واحد حين الكلام على جوهر الجمال[3] .

وتأسيساً على هذا الفهم فى الأصالة يرى العقاد أن الشعر يعجبنا فى كل شاعر بطراز مختلف وهو شعر سائغ مستملح فى كل طراز ، فالذى يعجبنا من المتنبى غير الذى يعجبنا من البحترى ، والذى يعجبنا من هذين غير الذى يعجبنا من الشريف الرضى أو من أبى العلاء أو من أبى نواس أو من ابن زيدون ، والذى يستحق به كل واحد صفة الشاعرية غير الذى يستحقها به

---

(١) راجع
Wordsworsh, Poetry and prose, introduction to lyrical Ballads. p. 150 etc.

(٢) راجع
Lectures on the English poets by, william Hazlitt (on poetry in general) p. 1 etc.

(٣) العقاد : ابن الرومى — ص ٣ ، و ٤ .

البقية ، فقد تفرقت مزايا الشعر كما قلنا أيما تفرق ، وامتنع الإعجاب بهن جميعاً على الحصر والتعريف[1] .

على أنه يرى أن المزية التى لا يكون الشاعر شاعراً إلا بنصيب منها تتمثل فى أن يصدر الشاعر عن طبعه وألا يروض القول فيما يتعارض مع هذا الطبع ، وهذه المزية هى التى تجعل حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ، وديوانه على هذا ترجمة باطنيـــة لنفسه .

ويتضح مما سبق أن العقاد قد تطورت آراؤه فيما يختص بمجال الشعر ، وذلك لأنه رجع عن رأيه الذى سبق أن أبداه فى كتابه « مطالعات فى الكتب والحياة » الذى صدر عام ١٩٢٤ ، إذ قال حينذاك : « ومن الشعراء من يطربك متغزلا أو من يعجبك واصفاً أو من يشجوك شاكياً أو راثياً ، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته فى بعض مذاهبه ، ولكنك لا تلقى عنده مستمعاً فى غير الباب الذى تستحسنه منه ، فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم فى حالة من حالاتها وتتسلى بهم فى بعض نوباتها ، غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم حين تلتفت إليهم ، وهى على حق فيما تراه . فإن الشاعر الذى لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التى ليس فيها غير فرد وتر ، فهى تنطق بصوت واحد من أصوات هذه الحياة ولكنها لا تتسع لتمثيل رواياتها الكبرى بأصواتها المنوعة وأصدائها المختلفة المتجاوبة »[2] .

ويؤكد ما ذهبنا إليه من تطور العقاد ما ذهب إليه العقاد نفسه فى كتابه « بين الكتب والناس » الذى صدر عام ١٩٥٢ ، من أن الشاعر الذى يجيد المدح لا يلزم من قدرته عليه أنه قادر على نقيضه ، إذ كانت فنون الشعر ترجع

---

(١) المرجع السابق ص ٣ ، ٤ .

(٢) العقاد مطالعات فى الكتب والحياة ص ١٤٠ ، ١٤١ .

إلى دواعيها وبواعثها ولا ترجع إلى مقابلة النقيض بالنقيض ، ولايلزم أن تتوافر فى الطبع بواعث السخط والنقمة والزراية كما تتوافر فيها بواعث الشكر والرضاء والثناء . وشأن الشاعر فى هذا كشأن المصور والموسيقى وسائر أصحاب الفنون ، فقد يولع المصور بتمثيل العمائر والقصور ولا يأتى بشىء فى تمثيل الطلول والقفار . وقد يحسن الموسيقى أن يفرح السامعين بأنغامه ولا يحسن أن يحزنهم ويشجيهم ، وقد يعرف الشاعر أساليب التعظيم ولا يعرف أساليب القدح والتشهير ، وقد تنطبع سجيته على أريحية الحمد والمودة ولا تنطبع على خليقة النقمة والتنقيب عن العيوب ، فإنها جميعاً بواعث شعور وأخلاق لا تتقابل كما تتقابل الصفات والآراء فى المنطق والتفكير[1] .

على أنه ينص صراحة بعد ذلك بأن يتجنب الشاعر الباب الذى لا حاجة إليه به ، وذلك حين يقول : « والأغلب على أصحاب الملكات أنها تغلبهم ولا يغلبونها ، فمن استطاع ضرباً من الكلام فهو خليق أن يجد موضعاً له يستحق أن يضعه فيه ، والشاعر الذى يجيد النظم فى أبواب الشعر حقيق أن يتجنب الباب الذى لا حاجة إليه ولن يطرقه إلا عاد منه منهزماً غير منتصر[2] » .

إذا عرفنا هذا عرفنا مدى تجنب الدكتور مندور للصواب حين ذهب أن العقاد قد تناقض مناقضة تامة حين تحدث فى مجال الشعر ، وذلك لأنه فى الوقت الذى « يطالب فيه العقاد الشاعر بأن يصدر عن طبعه وألا يحاول القول فيما يتعارض مع هذا الطبع حتى يأتى شعره صورة لروحه ، وهذه النتيجة المنطقية التى يمكن العثور عليها فى مقدمة كتابه « ابن الرومى » ، إذ يقول : « إن مزايا الشعر .. إلى آخره[3] » .

ويعقب الدكتور مندور على هذا النص الذى سبق أن تحدثنا عنه بقوله : وهذا حق ويتسق مع نظرة العقاد العامة للشعر ، غير أن له آراء أخرى مناقضة

---

(١) العقاد : بين الكتب والناس ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢) العقاد : بين الكتب والناس ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٣) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

تمام المناقضة لهذا الرأى ، وذلك كقوله فى « حد الشاعر العظيم . . ومن الشعراء من يطربك متغزلا أو يعجبك واصفاً . . إلى آخر هذا النص[1] » .

ويتساءل الدكتور مندور قائلا : كيف يمكن أن ينطق الشاعر بكافة النغمات المتناقضة المتضاربة ؟ بل لنقل النغمات المتناغمة المتجاوبة أو المتماثلة مادام العقاد نفسه يطالب الشاعر بأن يكون شعره صورة لنفسه ، والغالب أن تكون النفس ذات لون خاص واتجاه معين ، ومطالبتها بأن تجمع بين الاتجاهات والألوان والنغمات كافة ، مطالبة لها بما ليس فيها ، وهذا يناقض نظرية العقاد العامة كما يناقض ما نستطيع أن نستخلصه من الآداب كافة . . وأخذ الدكتور مندور يبدئ ويعيد فى تساءله مفترضاً الفروض التى يمكن أن يفترضها باحث كالدكتور مندور حول العقاد المتناقض فى أفكاره النقدية[2] .

وفى تصورنا أن مجانبة الدكتور مندور للصواب منشؤها أنه استخدم نصوصاً — فى الوقت الذى لم يعرف فيه تاريخ تأليفها — ومع ذلك فإنه أخذ يستدل بها على فكرة تناقض العقاد . بيد أننا لو أمعنا النظر فى هذه النصوص لوجدنا الدكتور مندور يستخدم نصاً من كتاب « ابن الرومى » الذى ألفه العقاد عام ١٩٣٠ وهو فى السجن ، وصدر عام ١٩٣١ ، يستخدم هذا النص للتدليل على أن الشاعر قد يحسن نمطاً من الشعر وهو مع ذلك دليل على شاعريته ؛ ثم أتى بنص آخر من كتاب « المطالعات » الذى ألفه العقاد وصدر عام ١٩٢٤ ، ليستدل به على تناقضه فى مجال الشعر .

ويغلب على اعتقادنا أن الدكتور مندور لو التفت إلى تاريخ النصين لانتحى ناحية أخرى فى فهمه لهما غير ناحية التناقض التى وصم بها العقاد ، سيما أن للعقاد نصاً آخر فى هذا الصدد فى كتابه « بين الكتب والناس » يؤكد رجوعه عن رأيه الذى سبق أن أبداه فى « المطالعات » ويوضح ما ذهب إليه فى هذا الصدد فى كتابه « ابن الرومى » وقد قال العقاد فى مقدمة كتابه « بين الكتب والناس » الذى صدر عام ١٩٥٢ إن هذه الآراء التى تضمنها هذا

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

الكتاب هى التى تمثله الآن ، إذا كانت متعارضة مع آراء أخرى فى كتب أو مقالات سابقة له سبق أن أبداها ، لأنها أتت بعد دراسة وتمحيص .

وفى تصورنا كذلك أن منشأ عدم التوفيق لدى الدكتور مندور فيما ذهب إليه من مناقضة العقاد يتمثل فى رجوعه إلى مصادر ثانوية غير المصادر الأصلية التى هى كتب العقاد نفسها ، فأخطأت تلك المصادر الثانوية واعتمد عليها الدكتور فتابعها فى الخطأ عن غير قصد ، وافترض فروضاً وخرج بنتائج ليس لها ولا للفروض الموصلة إليها ظلٌّ من الحقيقة ، لأن المسألة لا تعدو أن تكون عبارة عن رجوع ناقد عن رأيه الذى سبق أن ارتآه وأبداه فى بعض كتبه ، ثم أكد هذا الرجوع فى كتاب متأخر عن الكتاب الذى خالف فيه رأيه السابق .

* * *

وعلى هذا المستوى من الفهم نرى العقاد يعرض بالنقد لهذه الأبيات ويصفها بأنها لا تكلف فيها ، وأن تحليتها صحيحة تضاف إلى قيمة المعنى ، وهى تشبيه صادق ليس فيه عبث زائف ، والأبيات للمتنبى فى وصف « وادى شعب بوان » ، وهى[1] :

ملاعب جنة لو سار فيها ... سليمان لسار بترجمان
طبت فرساننا والخيل حتى ... خشيت ، وإن كرمن ، من الحران
وأمواه تصل بها حصاها ... صليل الحُلىّ فى أيدى الغوانى

إلى أن يقول :

يقول بشعب بوان حصانى ... أعن هذا يسار إلىَ الطعان ؟
أبوكم آدم سُنّ المعاصى ... وعلمكم مفارقة الجنان !

فصليل الحلى فى أيدى الغوانى هنا تحلية صحيحة تضاف إلى قيمة المعنى ولا توضع على غلافه ، لأنها تشبيه صادق ليس فيه عبث مزيف ولا شعوذة محتال ، والخاطر الذى أورد على قريحة المتنبى أن يضع على لسان حصانه ذلك

---

(١) العقاد : ساعات ـ ص ٧٧ ، و ٧٨ .

التهكم الحيوانى خاطر قد يلوح لأول نظرة كأنه اللعب والمجانة ، ولكنه فى هذا الموقع أصدق خاطر يرد على خيـــال شاعر وأخلق تعبير أن يبين لنا الفارق بين هموم الحيوان فى الحيـــاة وهموم الإنسان ، إذ من الذى يُعيِّر ابن آدم بسابقة أبيه فى مفارقة الجنان غير الحيوان البعيد عن هذه القرابة ؟ ومن الذى يؤثر وداعة الطبيعة وراحة الجسم على دواعى المجد ومغريات الكفاح غير الحيوان الآكل العشب العائش على الفطرة الخلى من هذه الدواعى والمغريات ؟ ومن الذى يعلم كراهة الحيوان للنقلة من مثل ذلك الوادى الرغيد ، فلا يرى أنه قائل بلسان حاله ما ترجمه المتنبى فى ذينك البيتين اللذين جمعا الصدق إلى الفكاهة والشعر إلى الفلسفة والوصف إلى حسن الأداء[1] ؟.

على أن العقاد يتحدث عن جانب آخر يتصل بالتصوير الشعرى والأصالة ويتمثل هذا الجانب فى ضحالة التصوير لدى بعض الشعراء التى تبدو فى وصف النفس الإنسانية وفى وصف مناظر الدنيا .

وفى مجال التطبيق على هذه النظرية نرى العقاد يتناول شوقى بالنقد ليثبت تقصيره فى هذين الغرضين عن الشعراء الكبار ويتساوى مع جمهرة الناس فيهمـــا ، مع أنه لا غنى فى هذين الغرضين عن السليقة المولودة والملكة المفطورة . أما تقصيره فى وصف النفس الإنسانية فيستدل عليه العقاد برثاء شوقى لشيكسبير إذ يقول[2] :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة ... ولا نمت من كريم الطير غناء
نالت به وحدة انكلترا شرقـــاً ... مالم تنل بالنجوم الكثر جوزاء
لم تكشف النفس لـــولاه ولا بليت ... لها سرائر لاتحصى وأهـــواء
شـــعر من النسق الأعـــلى يؤيـــده ... من جانب الله إلهـــام وإيحـــاء

إلى آخر هذه القصيدة التى يعلق عليها بقوله : « فهل مر بك بيت واحد يحتاج إلى معرفة بشيكسبير أكبر من معرفة الإعلانات ومقاصير المسرح ؟ وهل

(١) العقاد : ساعات ـ ص ٧٧ ، و ٧٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٧٥ ـ ١٧٦ .

هذا هو كل ما يدركه من شكسبير شاعر له « نفس » يتكلم عن الشاعر الذى خلق مئات من شخوص الرجال والنساء ومئات من مواقف الأفراد ومئات من مواقف الجماعات ؟ كلا[1] . . »

فأبيات شوقى فى شكسبير مثال لوصف النفس الإنسانية عنده ، وقد ترى فى القصيدة أشياء كثيرة تدلك على أن الناظم لم يفهم شكسبير ولم يستكنه مواضع العظمة منه ، ولكنك لا ترى شيئاً واحداً يدلك على فهم لذلك الشاعر يسمو على فهم النظارة ورواد التمثيل من أوساط الناس .

ويستدل العقاد كذلك على تقصير شوقى فى وصف مناظر الدنيا بقوله فى الربيع [2] :

آذار أقبل قم بنا يا صاح ... حيِّ الربيع حديقة الأرواح
واجمع ندامى الظرف تحت لوائه ... وانشر بساحته بساط الراح
صفوٌ أتيح فخذ لنفسك قسطها ... فالصفو ليس على المدى بمتاح

إلى آخر هذه القصيدة التى يرى فيها العقاد أن فى ألفاظها عذوبة وفى السرد نغمة محبوبة ، والمناظر الموصوفة هى مناظر الربيع لامراء فلا التباس بينها وبين مناظر الصيف والشتاء ، ولكن هل يزيد هذا الربيع شيئاً على طلاب المنازه يوم شم النسيم ، أو طلاب الربيع كأنه متعة حسية يستريح إليها لإنسان كما يستريح بعض الحيوان إلى برد الظلال ومراتع النبات وريِّ الماء ونفحة الهواء ؟ وهل فى الربيع سر يلجئنا — إذا اعتمدنا تسجيله — إلى أكثر من المصورة الشمسية أو الصور الناطقة على أبعد الفروض ؟ هل فيه سر من أسرار ذلك الربيع الذى هو ثورة فى الحياة الخفية وبعثه فى سرائر الخلق وقبس ينير من الباطن وسحر يفيض من النفس وراء هذه الأصباغ والأصداء ؟ هل فيه ربيع « الوجدان » إلى جانب ربيع النبات وربيع الأجواء[3] ؟ .

وينتهى العقاد إلى أن ربيع شوقى ربيع « القوالب » المصبوبة أو الربيع

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع السابق ص ١٧٥ — ١٧٦ .

الصناعى الذى يرسمه الشاعر كما ترسمه المصورة الشمسية بلا اختلاف إلا كما اختلفت الآلات ، ولا تنويع إلا كما تنوعت المطبوعات .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد يرى أن كل ما فى الدنيا من صناعة لفظية ومن « كياسة » فى التعبير لن يخلق لنا شاعراً يحس مرح الحياة النامية — إبان الربيع — فى نفسه وفيما حوله من الطير والحيوان ، يحس هذا الإحساس ببداهة لا تعمُّلَ فيها ولا دافع من العرف إليها ، ومن هنا فإن ربيع شوقى — كما انتهى إلى ذلك العقاد — لا يحوجنا إلى أكثر من « صناعة لفظية » لوصفه وتمثيله ، ولا إلى سليقة أكبر من تلك السليقة التى توجد فى كل من يشم النسيم ويخف إلى منازه الرياضة بالأصيل الندى والليلة القمراء[1] .

وبعد انتهائنا من الحديث عن الأصالة وصدق التصوير لدى العقاد لابد لنا من الحديث عن الصدق ، لأن الحديث عن الطبع والأصالة وصدق التصوير يسوقنا إليه لما بينها من علاقة وثيقة . .

د — مفهوم الصدق عند العقاد

يرى العقاد أن مدلول الصدق يتمثل فى تعبير الشاعر عن عاطفته بغذاء من حرارتها لا بوقود من خارجها ، إذ لا يحلو لها غير ترديد نفسها وتقليب وجوه ماضيها وحاضرها ، ولا شك فى أن أهواء النفس تختار الأسلوب الذى يلائمها ويدور فى جوانب النفس ، لا الأسلوب الذى يدور فى الأذن ويطنُّ فى جوانب الأسماع[2] .

ثم يوضح العقاد ماهية الصدق أكثر من هذا حينما يذهب إلى أنه على أنواع ، أولها الصدق من الوجهة التاريخية وهو تلك الصفة التى نتحرَّاها حين نبحث عن وقوع الأخبار التى رواها الشاعر فى أشعاره القصصية[3] .

---

(١) العقاد : مصر — ص ١٨١ وما بعدها .

(٢) العقاد : مطالعات ص ٢٨٦ .

(٣) عباس العقاد : شاعر الغزل — ص ٨٥ .

وثانيها : الصدق من الوجهة الخلقية وقد سبق الحديث عنه فى الأسس الجمالية .

وهذان النوعان من الصدق لا يحاسب عليهما الشاعر ، ولا يحاسب إلا على النوع الثالث من الصدق وهو الصدق الفنى الذى يتضمن صدق الشعور الذى يعبر عنه ، وصدور ذلك الشعور منه عن مزاج أصيل لا تكلف فيه ولا اختلا ق (١) .

ويمضى فى تبيان ذلك مدعياً أننا إذا استطعنا أن نقف على مزاج الشاعر فى شعره كان ذلك كافياً للتحقيق من صدق تعبيره ، ولو لم يقع خبر واحد من الأخبار التى نظمها على الوجه الذى رواه ، إذ قصارى الكذب فى الخبر أن يكون آختراعاً ملفقاً يعترف صاحبه بتلفيقه وتأليفه كما يعترف بذلك وضّاع الأقاصيص ، ومع هذا يؤلف واضع القصة أخباره ولا يمنعه ذلك أن يوصف بالصدق الفنى إذا أحسن الشعور والتخيل وأحسن إلى جانب هذا تمثيل شعوره وخياله(٢) .

ذلك أن الصدق فى التجربة هو النفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته ، وذلك بخلاف مطابقة الواقع فهى جمع معلومات خارجية حول الموضوع لا تمس روحه ولا تدخل منه فى مقوماته(٣) .

ثم يبين العقاد مفهوم الصدق فى الروايات ، فيذهب إلى أن له جوانب شتى لا تنحصر فى الأرقام والوقائع ولا تحد بالمشاهدة والسماع (٤) ، وللشاعر أن يسد نقص التاريخ حيث سكت ، وله أن يفتن فى تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة ، ولهذا تسمى الرواية تاريخية(٥) .

وقد سبق أن بينا أن الفن ليس له سوى صدق واحد يتمثل فى صدق

---

(١) ، (٢) العقاد : شاعر الغزل ـ ص ٨٦ وما بعدها .

(٣) ، (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٤٦ .

(٥) عباس العقاد : قميص فى الميزان ـ ص ١٢٢ .

اللباب والجوهر ، وأن العقاد يطالب الشاعر بالصدق فى فنه من غير أن يكلفه صحة الواقعة وصحة الصناعة أيضاً .

والذى لا شك فيه أن هذا الفهم للصدق الفنى فى الشعر يدل على أصالة العقاد وعمقه فى قضايا النقد ، وليس أدل من تطبيقه لهذا الفهم على شعر عمر بن أبى ربيعة فى وصفه لمنظر رآه فى بيت[1] :

ولقد قلت ليلة الجزل لما ... أخضلت ريطتى على السماء
ليت شعرى وهل يردّن ليت ... هل لهذا عند الرباب جزاء ؟
كل وصل أمس لدىّ لأنثى ... غيرها ، وصلها إليها أداء
كل خلق وإن دنا او وصال ... أو نأى فهو للرباب الفداء
فعدى نائلا وإن لم تُنيلى ... إنما ينفع المحب الرجاء

يذهب العقاد فى هذه الأبيات إلى أن القافية هى التى جاءت « بالسماء » ، وأنه قد خلق المطر وابتلال الريطة بعد أن عرضت له هذه الكلمة فى القافية فلم يستقم له النظم إلا بذلك التبديل ، ويرى أن هذا ضعف يؤاخذ عليه ابن أبى ربيعة فى نقد الصناعة النظمية ، ولكنه لا يمنع أن يكون ذلك المنظر جائز الوقوع وأن يأتى وصفه والشعور به على ذلك المثال . وهذا هو الصدق الفنى الذى يحاسب به الشاعر[2] .

على أنه يذهب فى تبديل ابن أبى ربيعة للمنظر معنى آخر له دلالة فى بيان إعزازه للفتاة التى تجشم الخروج فى المطر لانتظارها ، وهو معنى يستحق أن يوصف وأن يخترع اختراعاً فى رواية من الروايات[3] .

ومن ثم يرى العقاد أنه لا يعاب على ابن أبى ربيعة من الوجهة الفنية أقلّ عيب ، ولا يلام عليه الشاعر إلا إذا أحال فى اختراعه فوصف المستحيل الذى

---

(١) العقاد : شاعر الغزل ـ ص ٨٨ ، ٨٩ .
(٢) العقاد : شاعر الغزل ـ ص ٨٩ .
(٣) العقاد : شاعر الغزل ـ ص ٨٩ .

لا يكون ولا يعقل ، كأن يذكر المطر حيث يمتنع نزوله كل الامتناع فى أوان معهود ، وهو نقص فى التخيل وملاحظة الواقع يمس القدرة الفنية التى لاغنى عنها لأصحاب الفنون[1] .

على أن العقاد يذهب فيما يختص بالصدق الفنى وصلته بالواقع وبالظواهر إلى أنه يجب ألا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها ، فأما أن يتخبط فى أقاويله يميناً وشمالا مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنها ، مدابراً أحكام الحس والعقل والصواب لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية أو تصوير الضمائر الخفية ، فذلك سخف ليس من الشعر ولا من العلم[2] .

ومعنى هذا أنه يرى وجوب تجاوز الدلالات الحسية السطحية فى التصوير وفى هذا ما يبرر قضية أن المبالغة من حيث هى لا تنافى الصدق .

ومعنى هذا أيضاً أنه يجب على الشاعر أن يكون صادقاً فى تجربته وأن يسمو بشعره على كل ما هو نفسى وأن يقصد فى شعره إلى تعميق فى التجارب النفسية والكونية ؛ ومن ثم كان على الناقد الذى يتصدى لنقد الشعر أن يكون على علم بطبائع القلب الإنسانى ، كأن يكون ذا تجربة فيما يخص جمال الصياغة والشكل والنقائص الإنسانية وقيمة المرضوع الشعرى ومضمون التجربة ، كى يرجع كل نموذج بشرى إلى أصله الذى حاكاه الشاعر سواء كان نموذجاً طبيعياً أو نفسياً . والشعر على هذا هو ما تمخضت عنه عبقرية الإنسانية ، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الأولى وضد المادة الأولى التى يمتاح منها أفكاره ، وهو عامر بالمشـــاعر الجميلة وبالأفكار القوية وبالأمانى الكريمة ، والشاعر فى هذا كله لا يقصد إلى أمر نفعى أو كفاح اجتماعى ، بل إلى مجرد تصوير التجربة لإثارة المشاعر الخاصة بها ، بوصفها مشاعر لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو أو غاية من الغايات الاجتماعية[3] .

---

(١) المرجع السابق ص ٨٩ .

(٢) العقاد : الفصول ـ ص ٢٩٠ .

(٣) راجع : الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ـ ص ٤٩٠ ، ٤٩١ .

وتخبط الشاعر فى أقاويله مخالفاً بذلك ظاهر الحقيقة وباطنها يبدو خطيراً، ويكاد يخيل للإنسان أن العقاد يوجب على الشاعر التزام الحقيقة ، وهنا يحق لنا أن نتساءل فأية حقيقة تلك التى يوجبها العقاد على الشاعر ؟ ؟ .

وفى مقام الإجابة نستطيع أن نقول: إن الحقيقة التى يقصدها العقاد هى الحقيقة الفنية وليست الحقيقة المجردة ، ومما يقوى فهمنا هذا قوله فى موضع آخر إن الشعر قد يخالف الحقيقة فى صورته ، « ولكن الحق الأصيل منه لايتعداها ولا تخالف روحه روحها ، لأنه لا حقيقـــة للإنسان إلا بما ثبت فى النفس واحتواه الحس[1] .

ويوضح حديثه عن الحقيقة الفنية حينما يذهب إلى أنه للشاعر أن يبالغ فى وصفه ولكنه لابد أن « يلتزم الحقيقة الفنية »[2] .

على أنه يفسر الحقيقة الفنية فى النص السابق بالحقائق النفسية وهى التى تتمثل فى صدق الشاعر بينه وبين نفسه ولو خالف بذلك المألوف ، لأنه لايعنى حينئذ إلا بتصوير الضمائر الخفية ، ويغتفر للشاعر حينئذ مدابرته لأحكام الحس والعقل والصواب مادام يخدم بذلك الحقائق النفسية . .

ومعنى هذا أن العقاد يقول بالتزام الصدق فى الشعر ، لأنه يعين الشاعر على أن يترجم عن زمنه الذى يراه فى نفسه[3] ، فالناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وإن لاح لنا أن الأمر خلاف ذلك لطول عهدنا باستخدام اللغة فى الإعراب عن مرادنا ؛ فما اللسان إلا الموضح والمفسر لما عساه أن يبهم على السامع من مجمل سر المتكلم ومما قد تحتويه أفكاره ، ولا يمكن أن تعبر تمام التعبير عن وجداناته ، أما حالته النفسية فهى أفصح من أن يفصح عنها اللسان ، بل أفصح من أن يخفيها إذا حاول[4] إخفاءها .

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٩٠ .

(٢) العقاد : ساعات ـ ١٢٢ .

(٣) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٨٦ .

(٤) العقاد : الفصول ـ ص ٢٢٣ .

ويتضح مما سبق : أولا ـ أن كلام العقاد هنا لا يوحى برجوعه عن مخالفته للباطنية الروحانيين ، الذين يتجاوزون الظواهر إلى البواطن ويحسبون الظواهر وهماً أو كذباً لا وجود له إلا فى الحس المضلل المخدوع . لم يرجع العقاد إذن عن إنكاره لهم ، لأن مهمة الشاعر من وجهة نظره لا تتفق ونظرتهم إلى الظواهر على أنها وهم أو كذب لا وجود له ، لأن الشاعر يلبس الأسرار ثوب الظواهر ويلحق عالم الخفاء بهذا العالم المجسم المحسوس ، وذلك عن طريق اللغة التى قد تقصر أحياناً عن أداء المطلوب ، لأن حالة الشاعر النفسية أفصح من أن يفصح عنها اللسان بل أفصح من أن يخفيها إذا حاول إخفاءها . .

وفى مجال التطبيق على هذه النظرية يذهب إلى أنه قد يقال عن شاعر كبير مثل المتنبى إنه غامض معقد التركيب فى بعض أبياته بحيث يحتاج الكثير من شعره إلى شرح لغوى تختلف عليه الآراء ، والسبب فى ذلك يكمن فى أنه يغوص على الحقائق العميقة التى لا يلمحها الناظر لأول نظرة ، ولكنها بعد ذلك قابلة لأن يلمحها من يشاء متى التفت إليها[1] .

ويتضح من النص السابق أيضاً أن العقاد لا يلتزم الصدق فى الشعر من الناحية الخلقية أو من الناحية النفعية ، ولكنه يحتم التزام الصدق من أجل الشعر نفسه ورقيه وغوص الشاعر به فى جوانبه النفسية من ناحية أخرى .

وحينما يعبر الشاعر عن باطنه فإن تعبيره هذا يصيب مواقعه من سلائقهم ، ويحرك من نفس القارئ مثل ما حرك من نفس الشاعر ، فيعلم القارئ أنه صدقه وحسر له عن سريرته فيركن إليه[2] .

أما إذا قرأ القراء تعبير شاعر صناع فإن تعبيره لا يجاوز ألسنتهم ، وكأنهم يقرءونه وهم ينظرون إلى الشاعر وهو يتعمل للظهور لهم بغير مظهره ، وينتقب لهم بنقاب يخفى وجهه أو يبديه فى غير صورته أو يرائيهم بتجميل

---

(١) عباس العقاد فى جريدة الأخبار ـ العدد ٣٥١٥ الصادر يوم ٩ من اكتوبر ١٩٦٣ ص ١٢ .

(٢) العقاد : الفصول ـ ص ٢٢٣ .

هيئته وتدميم طلعته فيخالجهم الشك فيه ويعرضون عنه ، إلا إذا كان القارئ من الغرارة بحيث يصدق كل ما يقال ، أو من الجهل بحيث لا يميز بين السليقة والصنعة ؛ فإنه يقبل حينئذ كل قول على علاته وتنكسر خزانة نفسه بمبرد اللص أسهل مما تنفتح بمفتاح صاحب المال(١) .

ومن ثم يجعل العقاد المقياس الأول بين الكذب والصدق الشعر وهو تعبير الشاعر عن حياته وعن عالمه الذى كان يعيش فيه ، ويفترض العقاد فى مقام التدليل على صدق هذا المقياس أن باحثاً أثرياً عثر بعد ألف عام على ديوان من دواوين الشعراء المقلدين ، وأراد أن يستدل منه على الحياة التى كانوا يحيونها والعالم الذى كانوا يعيشون فيه ، فأى عالم يكون هذا العالم الذى يتخيله الباحث الأثرى على هذا المقياس ؟

ولا يلبث العقاد أن يجيب على هذا التساؤل قائلا : أتريد الجواب بصراحة وإيجاز ؟ إنه ولا شك عالم مطموس لا يختلف عن عالم الحمير ، عالم لا يتطلب من النازلين فيه إحساساً أكبر من إحساس الدواب السائمة فى الفلاة ، ولا يشعر المتفقد لآثاره أنه كانت له أسماء أو كانت له آزال وآباد (٢) . .

ويتصوّر العقاد لو أن قارئاً أجنبياً قرأ قصائد الشعراء المقلدين ، فلن يدخل فى وهمه لأول وهلة إلا اعتبار واحد وهو أن هذا الشعر ما هو إلا من باب التسلية والرياضة والتفكه ، لأن التقليد عندهم لا يعد من جيد القصائد ولا من جوهر الشعر ، وغاية ما فيه أنه رياضة مقبولة وتسلية وفكاهة(٣) .

ومن ناحية أخرى فإن القارئ الأجنبى لا يرتضى أن يستهل الشاعر قصيدته بالغزل صادقاً كان أو مستعاراً (٤) .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣ .

(٢) العقاد : مراجعات ـ ص ٢٧٤ .

(٣) ، (٤) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٥٣ وما بعدها ـ ط ثانية ، القاهرة سنة ١٩٥٤ .

المبالغة والصدق :

ينفى العقاد أن يكون الشعر الصحيح هو اجتناب المبالغة ، وينعى على الشعراء فهمهم لاجتناب المبالغة بأنه هو التزام الصحة العلمية والنظم فى العلم والتحقيق، لافى « الخيال والأوهام » . ثم يتهكم بهذا الفهم السقيم حينما يقول : « ليس هذا بالشعر المقصود فى الشعر العصرى ، ولو كان لكانت ألفية ابن مالك أبلغ الشعر القديم والحديث وقدوة الصادقين فى النظم والبيان لأنها منظومة فى « علم النحو » والعلوم كلها سواء فى الصدق والتحقيق [1] . . ثم يشرح هذه الحقيقة فيذهب إلى أن الشاعر قد يكون مبالغاً مخالفاً لظاهر العلم وأنه مع هذا لصادق فى المبالغة قدير فى الوصف والإبانة ، فالذى يقول لحبيبه إنه أبهى من الشمس صادق لأن الشمس لاتسره كما يسره حبيبه ولاتغمر نفسه بالضياء كما تغمرها طلعة ذلك الحبيب ، وللحقائق الفنية مسبارها الذى يفرق بينها كما للعلوم مسابيرها التى تكشف الباطل منها والصحيح . فالمبالغة على هذا ليست عيباً فى الشعر مادام الشاعر ملتزماً للحقيقة الفنية[2] .

وبهـــذا الفهم العميق ينعى عليهم مرة أخرى فهمهم لفضيلة المبالغة — حينما يستخدمونها — على أنها هى الكذب والتجلية لا التقرير والتبيين ، فإذا قال شاعر إن فلاناً أكبر من البحر وأعجب الناس قوله ظنوا أنه قد أعجبهم لأنه بالغ وكذب ، ولم يظنوا أنه أعجبهم لما فى البحر من معنى السعة والغنى والبأس والمهابة ، وما فى هذه المعانى من الشبه الصادق والمحقق بأخلاق العظماء والكرماء ، فيلتمسون التفوق عليه بالإرباء فى الكذب والغلو فى الإغراق ، ويجىء الشاعر منهم فيقول إن بنـــاناً واحداً من بنانه العشر تغرق البحار وتطغى على الأرضين والجبال ، وهكذا يزيدون فى المبالغة ويزيدون وهم يحسبون أن الزيادة هنا زيادة فى البلاغة والشاعرية والإعجاب ، فيخطئون سر المبالغة ويرون أنها هى الكذب ، وهى حين تمثل الحقيقة الفنية بريئة من الكذب براءة

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات ص ١٢٢ .

الأرقام والبدهيات[1] . . فالشعراء إذن يجهلون ما يعوزهم لكى يكون شعرهم سليماً صحيحاً ، ولا يعوزهم فى هذا المضمار سوى « الإحساس القويم » وأن سبيل خلاصهم هو سبيل العاطفة الحية والشعور الصادق الجميل[2] .

والعقاد فى هذا يتفق مع عبد القاهر الجرجانى إذ ذهب إلى أن الاستعانة بالمبالغة لا تمس بحال قضية الصدق فى الأدب والفن ، ولا يقصد الكاتب بإيرادها سوى توكيد المعنى بملاحظة وجه شبه فى التشبيه والاستعارة أو فى اللجوء إلى علاقة اللزوم العرفى اللغوى فى الكناية ، رغبة فى إثبات حقيقة أو إيحاء بحجة ، ولا يقصد بالوجوه البلاغية — من حيث هى — إثبات ما ليس بثابت وادعاء دعوى لا طريق إلى تحصيلها[3] ، وقد سار فى هذا الاتجاه الدكتور محمد غنيمى هلال حيث ذهب إلى أنه ليس من الصواب قبول المبالغة وما يتصل بها على وجه الإطلاق ولا رفضها كذلك ، ولا تعميم القول بقبولها فى حال الاعتـــدال والتوسط كما ذهب إلى ذلك النقاد العرب القدامى ، بل الصواب أن نقبل هذه الوجوه وما سواها على أساس الصدق : فإذا لم تزيف الحقائق ولم تصور غير الواقع ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفنى لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال وتوصيل أعمق الحقائق إلى العقل والقلب[4] .

ولا ينسى العقاد بعد حديثه عن المبالغة والكذب أن يضع مقياساً للصدق — بحيث إذا افتقده الشعر يكون هذراً ولغواً — ويتضمن هذا المقياس أن الشعر إذا لم يصح أن يقال فى إنسان معلوم وَصَحَّ أن يقال فى كل إنسان .. فى السياسى والعالم والأديب والواعظ والصانع فهو الهذيان بعينه[5] ، لأن الشعر حينئذ

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات ص ١٢٣ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة — ص ٢٣٨ — ٢٣٩ .

(٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث — ص ٢٣٦ .

(٥) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد — ص ٨٧ .

يكون صالحاً لأن يقال فى الناس جميعاً ، ويكون من ناحية أخرى – على كل وجه صرفته – قول خلا من الصدق والمدلول[1] .

وآية الصدق – كما يراها العقاد – أن تكون نماذج شعر الشاعر ترجم لكل خالجة من خوالج نفسه الشاعرة وأثر من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة ، والشاعر إذا بلغ التوافق بين خلائقه وشعره هذا المبلغ فتلك آية التعبير الصادق أو تلك آية الشاعرية والملكة الفنية[2] ، والشاعر الصادق هو الذى يحمل بين جنبيه قلباً صدى من نار الألم أو حمأة الشهوات وإن ابتهج وضحك ، وإلا فهو مقلد ينظم بلسانه ولا ينظم بوجدانه .

وفى مجال التطبيق يرى العقاد أن أوضح مثل للشاعر الصادق هو أبو الطيب المتنبى ، لأنه لا يقول إلا حقاً حسبما يتفق وما يشعر به فى وجدانه العميق ، ولقد وضعته طبيعته هذا الموضع وأقرته خلائقه ، ولو خرج من موضعه هذا ، وبالأحرى لو خالف طبعه وتخلى عنه فانه يكون قد جنى على نفسه وأضحك الناس منه ونقض العهد الذى بينه وبين قارئه ، وفارق الشقة الحرام التى يأمن فيها على وقاره ، إذ أنه ليس من الشعراء الذين يسمرون ويختالون فى القول ويتظرفون ويتخلون عن طبعهم وخلائقهم حتى يغدو الشعر فى أيديهم صناعة وحرفة لا أكثر ولا أقل[3] .

وفى تصورنا أن هنا فجوة واسعة بين مبادئ العقاد النقدية وبين تطبيقه لتلك المبادئ ، ذلك بأنه يهبط فى تطبيقه على المتنبى ، لأن المتنبى ملىء بالمبالغات الكاذبة ، وقد سبق أن نبه العقاد نفسه على ذلك[4] .

وفى اعتقادنا أن العقاد لم يطنب فى الحديث عن نظرية نقدية مثلما أسرف فى حديثه عن الصدق وعلاقته بالشعر من ناحية وبالشاعر من ناحية أخرى ،

---

(١) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد – ص ٨٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم – ص ١٣٨ .

(٣) ، (٤) العقاد : مطالعات – ص ١٧٥ ، و ٢٩٠ .

إذ ينبغى أن يكون الشعر لغزاً تتلقاه العقول فى ساعات الفتور والضعف ، لأنه لو كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس[1] . .

ويخلص العقاد إلى أن الصدق قد بعث فى الشعراء روح الاستقلال ، فرفعوا الشعر من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلرته ، ويقذع فى هجو من يُكبرُه فى سريرته . ولا واقفا على المرافىء يردع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره ، كما يبيع التاجر من بضاعته ، وما بالقليل من هذه الروح الشماء فى الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو تردها إلى وراء الأستار بعد إذ كانت تنشد فى الأشعار وينادى بها فى صحوة النهار[2] .

٥ — شعر الشخصية

الشاعر لابد أن يعرف من شعره

عرفنا فيما سبق أن العقاد يعول — فى الحكم على شاعرية الشاعر — على مقياس يعتبر أساساً للمقاييس الأخرى وهو الصدق . والآن نتكلم عن مقياس آخر يتضمن أن الشاعر لابد أن يعرف من شعره ، ويسميه العقاد شعر الشخصية .

وهذا المقياس فى حقيقة أمره يعد فرعاً عن الصِّدق . لأن الشاعر حين يبعد عن التقليد تظهر شخصيته فى شعره على أية حال ، سواء تحدث عن نفسه صراحة أو اختفت نفسه وراء خواطر صادقة تعلن عن صاحبها وتبين عن خصائصه وآرائه ومشاعره وذات نفسه .

ونود أن يتقرر فى الأذهان أن العقاد لم يذهب هذا المذهب إلا فى الثلاثينات من هذا القرن ، لأنه نعى على بعض النقاد القدامى — فى مقدمته للجزء الأول من ديوان المازنى الذى صدر عام ١٩١٤ — جعلهم الفرق بين

---

(١) العقاد : مطالعات — ص ١٧٥ ، ٢٩٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

شعر الطبع وشعر التكلف هو شعور الشاعر بنفسه ، فإن خيل للناقد وهو يقرأ القصيدة أنه نسى الشاعر ولا يذكر إلا شعره فالشاعر مطبوع ، وإن كان يلوح له وجه الشاعر بين حين وحين من خلال أبيات القصيدة فهو عنده متكلف صناع ، لأن هذا المقياس — كما يقول العقاد — يخرج كثيراً من الشعراء المجيدين من عداد الشعراء المطبوعين ؛ إذ لا فرق عنده بين شاعر يشعر بنفسه فى كلامه وشاعر يغيب عن عاطفته ، إلا كالفرق بين المليح المزهو بجماله والمليح الذى يوهمك كأنه قد نسى أنه جميل ، على أن لكل منهما جماله[1].

ثم تطور العقاد من حيث هذا المبدأ وأصبح يشترط فى الشاعر أن تعرف شخصيته من شعره بمعنى أن تكون له ملامح واضحة يعرفه بها القراء ، إذ أن فى العربية ألوفاً من الشعراء ولا تعد منهم مائه بين أصحاب الملامح الواضحة التى تعرفهم بها فى القصيدة الواحدة بل البيت الواحد ، ويعد العقاد فى مقدمة هؤلاء ابن الرومى والمتنبى والمعرى والشريف الرضى ، والبقية درجات فى هذه الخصلة تعرفهم بسهولة حيناً ، ولا تعرفهم حيناً إلا بعد جهد وتحقيق[2] .

وهذه الملامح أو العلامات التى يشترطها العقاد فى الشاعر الذى يعرف من شعره بعضها نفسى والبعض الآخر منها « لفظى يرجع إلى الصياغة وأسلوب التعبير والنزعة الفنية التى ينفرد بها الشاعر بين الشعراء وإن تساووا فى الإجادة ، كما ينفرد الجميل بين ذوى الجمال بسمة خاصة تستحب فيه وإن تساووا كلهم فى الجمال »[3] . وهذا هو الذى يعنيه العقاد بالصناعة فى هذا المقام .

ثم يسلك بنا العقاد فى توضيحه لهذا المبدأ دروباً ما كانت تخطر على بال ناقد من معاصريه شارحاً ومعللا لماذا آثر هذا المبدأ على غيره من المبادئ التى كان يأخذ بها نقادنا القدامى ويناقض مبدأ العقاد الذى نحن بصدده ، وفى هذه الحال يحدثنا عن الطبيعة الفنية التى لا يستغنى عنها شاعر يستحق لقب شاعر من العقاد ، وهى التى تحدثنا عنها سابقاً[4] .

---

(١) العقاد : مطالعات — ص ٢٧٧ .

(٢) ، (٣) العقاد ، ابن الرومى — ص ٣١٥ ، ٣١٦ .

(٤) المرجع السابق — ص ٣ وما بعدها .

وفى اعتقادنا أن العقاد يكاد يغفل بجانب تلك الطبيعة الفنية المعانى التى يطرقها الشاعر ، والتوليدات التى يجهد نفسه فى اختراعها ، وقد عبرنا بـ« يكاد » لأنه لا يغفلها إغفالا تاماً بحيث تصبح فى طى النسيان ، بل إنه ليعدها وسائل لتلك الطبيعة الفنية ، ولكنها ليست هى على أى حال ، لأن خلاصة ما يقال فى المعانى النادرة والنظم العجيب والتوليد الغريب أنها لاشىء مطلقاً إن لم تكن مصحوبة بالطبيعة الحية والإحساس البالغ والذخيرة النفسية التى تتطلب التعبير والافتتان به[1] .

على أنه يرى أن الشاعر إذا لم يكن عنـــده ما يعبر عنه فكل معانيه وتوليداته ونوادره لغولا حاجة بنا إليه ، وإذا كان عنده ما يعبر عنه واستطاع التعبير بغير توليد ولا إغراب ولا استغراق فقد أدى رسالته وأبلغ فى أدائها أكمل بلاغ ، وهذه هى رسالة الشاعر المقصودة — من وجهة نظر العقاد — بل هذا هو الشعر الجيد — وهذه هى الطبيعة الفنية ، أما المعانى والتوليدات فهى وسائل إلى غاية لا قيمة لها إلا فيما تؤديه وتنتهى إليه ، ويستوى بعد ذلك من أدى إليك سريرة نفسه بتوليد وإغراب ، ومن أداها إليك بكلام لا إغراب فيه ولا توليد[2] .

ومن ثم فلا نعجب إذا رأينا العقاد الذى يذهب هذا المذهب يجيب حينما سئل عن الدليل على شاعرية شاعرٍ مّا بقوله : « ولو سئلنا ما الدليل على شاعرية الشاعر لكان غبناً له أن نحصر هذا الدليل فى التوليد والغوص والاستغراق ، فقد نحذف منه توليداته ومعانيه ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية ، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا حين يرى أن هذا هو الشاعر الحق ، والشاعر فى جيده ورديئه وفيما يحتفل به وفيما يلقيه على عواهنه ، وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة فى مواسم الأيام ولا لباساً يلبسه للابتذال فى عامـــة الأيام »[3] .

---

(١) ، (٢) المصدر نفسه ص ٧ ، ٨ .

(٣) العقاد : ابن الرومى — ص ٨ .

ويوضح العقاد أكثر من هذا فيذهب إلى أن الشعر هو إهاب الشاعر الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، وللردئ منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه والإبانة عن صحته وسقمه ، بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا فى أحسن أوقاته ويحيا فى أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات[1] .

ويسوغ لنا أن نتساءل فى هذا المقام . . أليس العقاد مبالغاً حين يذهب إلى أنه قد يحذف من الشاعر توليداته ومعانيه ولا يحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية ؟ ؟

غير أن العقاد لا يلبث أن يجيبنا على هذا التساؤل ذاهباً إلى أن الغوص على المعانى النادرة لهو لعب فارغ كلعب الحواة المشعوذين إن لم يكن صادق التعبير مطبوع التمثيل والتصوير[2] .

ويشبه العقاد توليدات الشاعر ومعانيه بالأوراق المالية الموشاة بالرسوم والنقوش والأرقام والحروف ، ولكنها برسومها ونقوشها وأرقامها وحروفها لا تساوى درهماً إن لم يكن وراءها الذهب فى خزانة المصرف ، « فالإحساس هو الذهب المودع فى خزانة النفس وهو الثروة الشعرية التى يقاس بها سراة الكلام ، أما الرسوم والنقوش والأرقام فعلامة لا أكثر ولا أقل . . وقد تغنى عنها علامة أخرى برقم ساذج وتوقيع بسيط »[3] .

ثم يبين العقاد أن هناك كثيراً من الشعراء النظامين يغوصون على المعانى النادرة ليستخرجوا لنا أصدافاً كأصداف ابن نباته وصفى الدين الحلى ، أو لآلىء رخيصة كلآلىء ابن المعتز وابن خفاجة وإخوان هذا الطراز ، وتلك المعانى وهذه اللآلىء لعب فارغ ، لأن الشاعر منهم لم يكن صادق التعبير مطبوع التمثيل والتصوير[4] .

---

(١) ابن الرومى ص ٨ .

(٢) ، (٣) ، (٤) المرجع السابق ص ٧ .

وحين يتحدث عن مهمة النقد الصحيح يوضح هذه الحقيقة التى تتضمن أن « للردئ مثل ما للجيد من الدلالة على نفس الشاعر ، بل إن بعض رديئه قد يدل عليه أكثر من بعض جيده » ، وذلك أنه يذهب إلى أن النقد الصحيح هو الذى يساعد المنقود أية مساعدة ، لأنه يجئ من ناقد أقام الدليل على أنه يألف شخصية المؤلف وأسلوبه ونظرته إلى الحياة ، ثم هو يأسف لأن ذلك المؤلف قد تخطى شخصيته فى هذا الموضوع أو ذلك[1] . ومن ناحية أخرى فإن االنقد الصحيح هو الذى يفطن إلى شخصية المنقود ويألف عيوبها كما يألف حسناتها ويطالبها بالأمانة لتلك العيوب كما يطالبها بالأمانة لتلك الحسنات ؛ وأجمل الإنصاف أن يصاحب الناقد المؤلفين الذين يتخيرهم على هذه الشريطة فيرضى بخيرهم وشرهم ويترقب آياتهم وزلاتهم ويماشيهم على خبرة بما يسرون به وما يسوءون ... وفى هذه الحالة قد تلذنا العيوب كما تلذنا الحسنات ، بل قد نبحث عن تلك العيوب ونتحراها كما نستثير أحياناً لوازم أصدقائنا لنعبث بها فى براءة وإشفاق[2] .

وبهذا الفهم لمهمة الناقد إزاء شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت بوف (١٨٠٤ — ١٨٦٩) فى النقد ، ذلك بأنه كان يبحث فى الإنتاج الأدبى لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب ، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه ، فكانت أحكامه فى النقد أحكاماً على شخصيات المؤلفين . وقد اتخذ لنفسه مبدأ فيما قرره فى تصور شخصية الكاتب حين يقول : « فيما يخص النقد الأدبى يبدو لى أنه لا يوجد ما هو أكثر أصالة ولذة وخصباً فى تنوع المعلومات فيه — فى وقت معاً — من قراءة تراجم حياة عظماء الكتاب ، إذا أجيد تأليفها .. يتقمص الناقد مؤلفه ويعيش فيه ويتجه فى مختلف نواحيه ؛ فيجعله يحيا ويتحرك ويتكلم كما يجب أن يفعل ، ويتتبعه فى دخيلة نفسه وفى عاداته فى حياته السابقة على التأليف ما استطاع ، مع ربطه من كل جوانبه بهذه الأرض ،

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ٥٠ .

بهذا الوجود الواقعى ، بهذه العادات اليومية التى لا يقل تأثر عظماء الناس بها عن تأثرنا نحن[1] .

على أنه يرى أن نجاح الناقد الأدبى فى مهمته يكون بمقدار سبره لأغوار نفسية الكاتب الذى ينقده ، وذلك من خلال أطوارها والبواعث التى حملته على التأليف ، وفى ذلك يقول : « فإذا فهمت الشاعر فى هذه اللحظة التى تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى فجعلته ينتج كتابه القيم ؛ وإذا حللت هذه البؤرة التى فيها يتجمع كل شيء فى نفسه ، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التى تربط وجوده الثانى المشع المتألق الجليل بوجوده الأول الغامض المنزوى المتوارى الذى قد يريد الشاعر محو ذكراه ؛ آنذاك يمكن أن يقال : إنك نفذت فى جوانب شاعرك وإنك على علم به »[2] .

فسانت بوف — إذن — يرى أنه لمعرفة المؤلف لا بد أن يضع الناقد نفسه موضع المؤلف ويستدل على شخصيته من كلامه هو ، أو على حد تعبير سانت بوف : « يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى يراد رسمه به »[3] وعلى الناقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف . .

ويذهب « سانت بوف » فى منهجه إلى أبعد من هذا حين يقرر نظريته فى « التاريخ الطبيعى لفصائل الفكر » ، وتتضمن هذه النظرية أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفكير يكشف عنه استقصاء طبائع العقول فى الأدب الذى ينتمى إليه ، وإنك إذا بحثت طبائع العقول المختلفة ، تبين أنها

---

(١) من كلام سانت بوف انظر :

Sainte - Beuve : Portraits Littéraires, I, Corneille.

وانظر الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه الأدب المقارن ط ثالثة ، ص ٤٨ .

(٢) من كلام سانت بوف انظر :

Sainte - Beuve : Port-Royal, Livre I, Chap 1.

وانظر الأدب المقارن — ص ٤٨ .

J.C. Carloni : la critique littérair, P. 72.

(٣) وانظر فى ذلك الأدب المقارن ص ٤٩ .

« تنتمى إلى بعض نماذج وبعض أصول رئيسية . فمعرفة أحد كبار المعاصرين تشرح لك وتبعث أمامك طبقة من الموتى ، لما بينه وبينهم من تشابه واضح ومن وجود بعض خصائص للأسرة الفكرية التى ينتمون جميعاً إليها ، وهذا مطابق تماماً لما فى علم النبات بالنسبة للنباتات ، وما فى علم الحيوان بالنسبة لأنواع الحيوانات ، فهناك إذن تاريخ طبيعى .. لأسر الفكر الطبيعية[1] .

وقد طبق هذا المنهج (سانت بوف) فى دراسته لشاتوبريان Chateaubriand واستطاع أن يصحبه فى طفولته وأســفاره وأحداثه التى وقعت له وموقفه منها[2] .

ومن ناحيــة أخرى فإننا نعتقد أنه نظر فى منهج هازلت — Hazlitt فى النقد ، وخلاصته أن يتحرّى الناقد إظهار نفس الشاعر من خلال شعره ، ذلك لأن الشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور فى لغة هى صور إيحائية لا صور مباشره[3] .

وهذا هو المنهج النفسى الذى يعتمد على ملكة الناقد الشعرية [4] ، وهو خلاف المنهج النفسانى وهو الذى يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات علم النفس[5] .

---

(١) Sainte - Beuve : Port Royal, livre 1, 3 Chap.II.

وانظر الأدب المقارن ص ٤٩ .

(٢) راجــع Oeuvres completes De Chateaubriand par M. Sainte Beuve.

(٣) Wordswarth, Poetry and Prose, with essays By Coleridge, Hazlitt, de Quincey, P. 23 etc.

وراجع هذه المقالة ايضا فى :

The Spirit of the Age By, William Hazlitt, P. 170 etc.

(٤) وقد استخدمه العقاد فى دراسته لابن الرومى .

(٥) وقد طبقه العقاد فى دراسته للحسن بن هانىء « أبو نواس » وهى دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى ..

ويستدل العقاد على صدق نظريته التى تتضمن أن الشاعر لابد أن يعرف من شعره ، التى قررناها فيما سبق ، بأن هناك بعض الشعراء يعيش مذكوراً مألوفاً بمائة بيت تروى له وتدل عليـــه ، ولا يعيش غيره بعشرة دواوين تحفظها المكاتب والقراطيس ، لأن الأول قد استطاع أن يدل على شخصه بأبياته المائة فاقترب إلى النفوس وأصبح مفهوماً عندها على الصداقة والألفة التى تغفر المزلة وترضى كل خلة ، ولم يستطيع الآخر أن يكون صديقاً مألوفاً لقرائه بل ظل صاحب أشعار وقصائد ليس إلا تخفى شأنه ، وعاش أو مات بمعزل عن أولئك القراء[1] .

ويتضح مما سبق ذكره أن العقاد يرى ضرورة بزوغ مقومات الشاعر الشخصية من وراءحجب الأوضاع وأعباءالعرف والاصطلاح ، وأن يعرف الشاعر من شـــعره على صورة كالتى نعرفه بها من سيرته وأخباره[2] .

ولعل البارودى قد فطن إلى هذا المبدأ وهو أن الشاعر لابد أن يعرف من شعره ، وترجم ما فطن إليه شعراً بقوله[3] :

فانظر لقولى تجـــد نفسى مصورة فى صفحتيه ، فقـــولى خط تمثالى

وعلى هذا الفهم نراه يطبق هذا المبدأ النقدى على شعر البارودى ، فيستعرض ديوانه كله ويخرج من دراسته هذه بأنه لا يرى بيتاً واحداً فيه إلا وهو يدل على البارودى كما عرف فى حياته العامة والخاصة ، أو يدل على البارودى كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه[4] .

ولكن صدق البارودى فى كثير من تجاربه لم يجعل منه شاعراً كبيراً، فثمة شىء وراءهذا هوعمق التجربة والأصالة الفنية وهو ما يجب الحرص عليه ونحن بسبيل النقد .

وينتهى العقاد من هذا كله إلى أن هذه هى آية الشاعرية الأولى ، لأن

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٥

(٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٣٢ .

(٣) ، (٤) المرجع السابق ص ١٣٢ ، و ١٣٣ .

الشعر تعبير والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى من الناس رسالة حياة وصورة ضمير »[1] .

وفى تصورنا أن العقاد مبالغ حين يذهب إلى أنه لا يوجد بيت واحد فى ديوان البارودى إلا وهو يدل عليه ، لأن للبارودى تقليداً واضحاً للأقدمين وإن لم يقصده . لأنه كان يفهم أن المثل الأعلى هو شعر الجاهليين ومن تلاهم لا شعر المتأخرين ومن نحا نحوهم . ولكن ذلك لا يمس صحة قضية العقاد فيما أرى وإنما كنا ننتظر منه أن يقول : إن شعره فى جملته يدل عليه وعلى شخصيته كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه .

وفى مجال التطبيق نراه يذهب إلى أن البارودى كان منطبعاً على الجندية وحب القوة والبأس ولذلك فإنه لم يذكر من حسرات اليتيم الذى فارقه أبوه فى طفولته إلا أن يكون غير موهوب الإبراق والإرعاد بين الخصوم[2] :

أمضى وخلفنى فى سن سابعة لا يرهب الخصم إبراقى وإرعادى

فهو لا يرى من حسرات الحياة فى الصبا والشباب حسرة أقطع فى النفس من فقد القوة واستباحة الذمار .

وفى اعتقادنا أن تصوير فقد القوة واستباحة الذمار لا يختص به يتيم دون يتيم ، بل قد تصوره امرأة بفقدها لأخيها ، كما صورت فاطمة الخزاعية فقدها لأبيها وما حل بها بعد فقدها له تصويراً أقوى من تصوير البارودى لفقده لأبيه ، وذلك حين قالت[3] :

---

(١) المصدر نفسه ـ ص ١٣٣ ، وانظر مطالعات فى الكتب والحياة ـ ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

(٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٣٦ .

(٣) أبو على القالى : الأمالى جـ ٢ ، ص ١ سنة ١٩٢٦ القاهرة ، وراجع ديوان الحماسة شرح التبريزى جـ ٢ ، ص ١٨٩ مطبعة بولاق .

قد كنت لى جبـــلا ألوذ بظـــله فتركتنى أضحى بأجـــرد ضاحى
قد كنت ذات حميه ما عشت لى أمشى البراز وكنت أنت جناحى
واليـــوم أخضع للذليـــل وأتقى منـــــه وأدفـــع ظـــالمى بالراح

ومن ثم فإننا نقول: إن هذا المثال لا يدل على شخصية البارودى وعلى أنه منطبع على الجندية لأننا رأيناه عند الخنساء كذلك ، فهل مطبوعة هى الأخرى على الجندية أو أن العقاد فى التطبيق لم يصبه التوفيق ، وهذا لا يمس مبدأه النقدى الذى نحن بصدده ؟

ويمضى العقاد فى تطبيقه لمبدئه على شعر البارودى فى حالة السِّلْم ويرى أن البارودى بين الروضة والمنيل والمقياس والجزيرة على أمتع ما يكون طالب اللهو والهوى وأمرح ما يكون طليق الموت والأخطار ، وذلك فى هذه القصيدة[1] :

أدر الكأس يا نديم وهات واسقنيها على جبين الغداة

إلى آخرها ، ومثل هذا قوله من أبيات المرقصة[2] :

الدجـــى مضـــى والســـنا لمـــح
والحمـــام فـــى أيكـــه صـــدح
فاتبـــع الهـــوى حيـــثما ســـرح

إلى أمثال هذه الأغراض « الأبيقورية » وهى فى ديوانه كثيرة تجارى حماسياته « وحربياته » فى الصدق والبلاغة والشاعرية .

ويخلص العقاد من دراسته لديوان البارودى وعرض نماذج من شعره إلى نتيجة تمثل تطور العقاد فى هذا الصدد وهى أن شعر البارودى إنما يترجم لكل خالجة من خوالج نفس البارودى الشاعرة ، وهو أثر من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة التى بلغ البارودى فى التوافق بين خلائقه وديوانه مبلغاً استحق من العقاد أن يدعوه آية التعبير الصادق المبين ، أو آية الشاعرية والملكة الفنية[3] .

على أن هذا المقياس نفسه قد فطن إليه العقاد فى أول هذا القرن وهو لا يزال فى حداثته ، وذلك حينما درس ابن حمـــديس الصقلى ووصفه بأنه

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : شعراء مصر صفحات ١٣٦ ، و ١٣٧ ، و ١٣٨ وما بعدها

تذوق كنه الشعر ونفـــذ إلى روح الإلهام وأنه يعرف من شعره لأن شعره وجدانى لا صناعى ، فهو براء من المديح المتكلف والوصف المُدَّعى ، ولذلك تعرف من الشعر من هو الشاعر »[1] .

وبهذا المقياس أيضاً نظر العقاد فى شعر النساء واعتمد عليه فى تمييز شعر الرجال من شعر النساء مدعياً أنه من الجائز أن تجمع شعر النساء كله فى ديوان واحد وتخلطه بعضه ببعض ولايرى فيه القارئ مايمنعه أن يقول : إنه ديوان شاعرة واحدة . فهى « أنوثة » واحدة تكاد أن تتلبس بشخصية واحدة وتعبر عن سليقة واحدة . وقليلا ما تمايز « الشخصيات » من وراء هذه الطبيعة العامة إلا أن يكون بعض الشعر فى النسك وبعضه فى الخلاعة ، فإنك تعلم أن الشاعرتين مختلفتان لاختلاف النسك والخلاعة ، ولو جاز أن تنظم فيهما الشاعرة فى وقت واحد أو أوقات مختلفة لما رأيت هناك اختلافاً فى طبيعة الكلام[2] .

وينتهى العقاد فى تمييز شعر النساء من الرجال إلى نتيجة تكاد تكون حاسمة فى هذا الموضوع وهى تقصير المرأة عن الرجل فى الشعر بالرغم من أنه وازن بين المرأة والرجل فى شعر الرثاء على الخصوص الذى لم تغلقه الأمم دون المرأة من قديم الزمن ، ومع ذلك فإن العقاد لايعرف — على حد تعبيره — فيما اطلع عليه من الشعر العربى وغير العربى قصيدة واحدة ترتقى إلى طبقة المراثى التى أثرت عن شعراء الرجال . فشعر النساء لاتبدو فيه المزية الأولى من مزايا الشعر المطبوع وهى مزية الشخصية ، إذ أنها لا تبدو قليلا فى شعر الحرائر أو الإماء[3] .

على أن العقاد يستدرك هذا الحكم على المرأة فيقول : « ولا ينفى قولنا هذا أن الأنثى قد تعبر عن الحزن لأن الحزن لا يناقض استعداد الشخصية للتسليم والاستناد إلى غيرها ، ولهذا كانت الشاعرة الكبرى التى نبتت فى

---

(١) العقاد : خلاصة اليومية — ص ٩٥ .

(٢) ، (٣) العقاد : بين الكتب والناس — ص ٧٥ وما بعدها .

العربية باكية راثية وهى الخنساء ، ولم يكن الشواعر المعروفات من الحوارى والعقائل فى الدولتين العباسية أو الأندلسية إلا مقلدات مرددات لا يجتمع من شعرهن الجيد صفحات[1] .

ويرى العقاد أنه : قد تعبر الأنثى عن الغزل وتبدع فيه كما أبدعت « سافو » أشعر الشواعر الغزلات ، ولكنها بعد لم تكن معبرة عن طبيعة الأنثى كما يعلم القراء[2] . وبجانب ذلك فإننا لنراه يرفض المعاذير التى يلتمسها بعض الناس ، وذلك على حد تعبيره — فى تقصير المرأة عن الرجل فى الشعر إذ أنها لا تنهض دليلا على ذلك التقصير ، وفى مقدمة تلك المعاذير الحجر على المرأة الذى كان مانعاً هائلا منعها من التعبير عن شخصيتها . وهنا نرى أن العقاد يوازن بين الحجر على المرأة والحجر على العبيد مدعياً أن هذا الحجر مهما بلغ من شدته عليها لا يشتد عليها اشتداد الرق والعبودية . وعلى الرغم من ذلك فإنك لواجد فى كلام شعراء العبيد شخصيات لا شخصية واحدة ، ويستطيع الناقد أن يميز بين الشخصيات الكثيرة لأول وهلة فى كلام عنترة وسحيم ونُصَيْب وأبى دلامة ، ولا يكون التميز لمجرد اختلاف الموضوع مع بقاء الطبيعة واحدة فى القصائد المختلفة ، بل هو تميز بالروح والدلالة والأسلوب[3] .

ويكاد العقاد يقول : إن العبودية نفسها تتخذ لها سمات مختلفة فى أشعارهم أجمعين فالعبد قد يعتذر لعبوديته بمحاكاة الأحرار فى النبل والمروءة والشجاعة ، وقد يعتذر لعبوديته بالرجولة التى تسطو فلا تعتصم منها محارم السادة الأحرار ، وقد يعتذر لها بالإباق والخروج على المجتمع ، كما يتركها على علاّتها ويقنع بالإخلاص فى ولائه والمساواة فى الله بين السادة والعبيد .

وكل سمة من هذه السمات المنوعة ظاهرة فى شاعر من هؤلاء الشعراء الكثيرين ، فعنترة العبسى ينفض عنه العبودية بالحياة الكريمة التى أوهنتها السن ولم توهنها موارد الحروب . والسليك بن السلكة عبد أيضاً ولكنه يترجم

---

(١) ، (٢) العقاد : شعراء مصر — ص ١٥٢ .

(٣) العقاد : بين الكتب والناس صفحة ٧٥ .

عن عبوديته بالإباق والتشرد والسطو على الأموال و الأعراض[1] ، وحينما ظهرت الدولة العربية ظهر فيها نمط من شعر العبيد يناسب الحضارة ويختلف عن شعر العبيد فى طور القبيلة أو طور البداوة ، فلا فروسية ولا إغارة على أطراف القبائل أو على عقائلها ، وإنما هى المعيشة الوادعة والطمأنينة إلى صدق الولاء فى ظل السادة الأقوياء . وفى هذا الجيل نبغ نُصيْب مولى عبد العزيز ابن مروان[2] ، وزيد بن الجون الحبشى المكنى بأبى دلامة[3] .

ويستطرد العقاد قائلا : « تلك فئة من الشعراء العبيد فى اللغة العربية من عهد الجاهلية إلى عهد الدولة العباسية لا يدل حظهم من الشعر على أن العبودية تمحو السليقة الشعرية من نفس رجل مطبوع عليها سواء عاش فى أيام الحضارة أو أيام البداوة ، بل تراهم يحتفظون بالشاعرية وبملامح الشخصية التى يمثلون بها أطوار العبودية على اختلافها ، وهى خاصة قلما نلاحظها فى أشعار النساء من الحرائر والإماء فضلا عن الفارق فى جودة الشعر وفحولته » فى أى غرض من الأغراض بله الغرض الذى يمكن أن يظن أن المرأة تجيده دون غيره من الأغراض وهو الرثاء[4] .

فرثاء المرأة قوامه النواح على الميت وتعداد المناقب المأثورة عن الرجال عامة ، وتكرار التفجع بصيغة واحدة يتغير فيها بعض الكلمات ولا يتغير فحوى الكلام ، ومثل هذا الرثاء يسمع اليوم فى المناحات والمآتم من نساء المدن والقرى بمصر وغير مصر دون اختلاف[5] .

وفى مجال التطبيق نراه يذهب إلى أن فى رثاء المرأة « أنثى » واحدة تسمع منها عولة الجنس الأنثوى على وتيرة متشابهة . وتستطيع بغير جهد أن تخلط بين عشرين قصـــيدة لعشرين شاعرة فلا ترى بينها ما يضطرك إلى استغراب هذا الخلط بين عباراتها ومعانيها[6] . ولكنك تشعر بهذه الغرابة

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : بين الكتب والناس ـ صفحات ٧٦ ، و ٧٧ ، و ٧٨ .
(٤) المرجع السابق ـ ص ٨٠ .
(٥) العقاد : بين الكتب والناس ـ ص ٨٢ ، و ٨٣ .
(٦) عباس العقاد : بين الكتب والناس ص ٨٢ و ٨٣ .

إذا خلطت بين قصائد ثلاث فى موضوع واحد من موضوعات الرثاء التى ينظمها شعراء الرجال ، فلا مشابهة بين نفس الشريف الرضى وهو يرثى أمه بهمزيته التى يقول فى مطلعها[1] :

أبكيك لو يجدى عليك بكائى ... وأقول لو ذهب المقال بدائى
وأعوذ بالصبر الجميل تعزياً ... لو كان بالصبر الجميل عزائى

وبين نفس المتنبى وهو يقول فى مثل هذا الغرض :

ولو لم تكونى بنت أكرم والد ... لكان أباك الضخم كونك لى أماً

وبين ابن الرومى وهو ينظم ميميته التى يقول فى مطلعها :

رجعنا وأفردناك غير فريدة ... من البر والمعروف والخير والكرم
فلا تعدمى أنس المحل فطالما ... عكفت فآنست المحاريب فى الظلم
نبا ناظرى يا أم عن كل منظر ... وسمعى عن الأصوات بعدك والنغم
وصارمت خلاّنى وهم يصلوننى ... وقد كنت وصال الخليل وإن صرم

ويعلق العقاد على هذه القصائد بقوله : « فليس أمامنا جنس واحد يتكلم على نمط واحد بأفواه متعددة ، بل هنالك « شخصيات » مستقلة يصدر الحزن من كل منها على حسب طبيعته وإدراكه وشعوره بما فقد من أحبابه[2].

ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن من النادر جداً أن ترى فرقاً بين ست شواعر أو سبع فى لغة واحدة ، كالفارق بين عنترة وسحيم ، أو بين تأبط شراً وأبى دلامة ، أيا كان الموضوع الذى ينظمن فيه[3] .

على أن العقاد يذهب إلى أن الاختلاف فى المقدرة الفنية يكون على حسب التناول للموضوع لا لاختلاف الموضوعات ، وذلك لأنه يرى أن اختلاف الموضوع لا يعنى اختلاف القدرة الفنية ؛ « إذ أن الممثل الذى يبكينا هو الممثل الذى يضحكنا فى الملكة والقدرة ، وليس الانتقال من موضوع المأساة إلى موضوع المهزلة بمخرج هذا الفنان من سليقته ومزاجه ،

---

(١) عباس العقاد : بين الكتب والناس ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) ، (٣) المرجع السابق ص ٨٣ — ٨٥ .

ولكنه تغير عَرَضِيّ لا علاقة له بالجوهر فى صميمه ، وكذلك التغزل بين شعر امرأة تتغزل فى عاشق وشعر امرأة تتغزل فى الله أو تنظم فى غير الغزل من الأغراض الشعرية . فليس الاختلاف هنا بالاختلاف الجوهرى فى طبيعة الشخصية ، وإنما هو اختلاف عناوين وأسماء تشترك فى الدلالة على مزاج واحد »[1] .

وينتهى العقاد إلى أن شعر الرثاء خاصة يدل على قصور المرأة فى الملكة الفنية والملكات الذهنية على تنوعها ، فإذا نظمت المرأة الشعر فهنالك فارق محسوس بين شعرها وشعر الرجل فى الجودة والطبقة ، وهنالك فارق آخر فيما هو أهم من الجودة والطبقة وهو مزيةُ الملامح الشخصية أو ملامح « الإنسان » المستقل بشخصيته بين أمثاله من الرجال[2] .

وفى تصورنا أن الطبقة والجودة ليستا كافيتين فى تمييز شعر الرجل على شعر المرأة ، لأن هناك قبل الملامح الشخصية التى يلح عليها العقاد الصور والتصور وطبقتهما ومقاييسهما .

ومن هنا فإننا نعتقد أن مقياس العقاد فى تفصيل شعر الرجل على شعر المرأة غير كاف للحكم .

غير أن هذا لا يمنعنا من القول بأن هذا المقياس خاص بالمعانى المبتذلة وهى لا تخلق شاعرية ، لأنها لو صدرت حتى عن الطبع ودلت على الشخصية لا يكتفى بها ، بل لابد من أصالة فى الشعور ترجع إلى التعبير .

على أن العقاد يستدرك هذا الحكم الذى دمغ به شعر النساء فيقول : « وليس معنى هذا أن النساء كلهن لا يختلفن ؟ كلا بطبيعة الحال ، فإن اختلاف المرأة فى صورة الحس والخيال ظاهرة فى كل قوم وكل بيئة ، وإنما معناه أن العبقرية والفنية فيهن تُقلد ولا تبتكر وقلما يبدو التفاوت فى عبقريات المقلدين »[3] .

---

(١) العقاد : بين الكتب والناس ص ٨٥ وما بعدها .
(٢) نفس المصدر ص ٨٢ ، ٨٣ .
(٣) العقاد : بين الكتب والناس ص ٨٤ .

وإذا وجبت لنا وقفة مع العقاد لمناقشته فى قضاياه ، فإن هذه القضية التى انتهى فيها إلى أن المرأة تقلد ولا تبتكر ، لهى أوجب بوقوفنا طويلا عندها ومناقشة العقاد فيها ، إذ أننا لا نوافقه على تعميمه هذا الحكم على النساء على الرغم من استدراكه ، لأننا نرى أن الاستدراك أيضاً لم يخرج عن هذه النتيجة .

وفى تصورنا أن هذا الحكم مجحف بالمرأة وعبقريتها الفنية ، وذلك لأنه يوجد بين أيدينا دواوين لشاعرات برزن فى ميدان الشعر وتقدمن تقدماً يكاد يكون عسيراً إدراك شأوه على شعراء من الرجال يُعدُّون بالمئات بله الآلاف ، وإذا ما استعرضنا أسماء بعض الشاعرات لوجدنا مما بين أيدينا من دواوين ، ديوان الشاعرة « نازك الملائكة » التى تعد أشعر من بنى جنسها من الشعراء العراقيين ، وشاعرة أخرى تدعى « فدوى طوقان » وهى أشعر من أخيها « إبراهيم طوقان » على الأقل ، فإننا نستطيع أن نعثر على شخصيتهما من شعرهما فى الوقت الذى نجهد أنفسنا فى شعر كثير من الشعراء عسانا نعثر على شخصياتهم ولكننا نرجع دون طائل وغيرهما من الشاعرات اللائى برعن فى الشعر وأثبتن جدارة استحققن بها التقدير الأدبى من العقاد نفسه[1] .

ولا نغلو إذا قلنا : إن العقاد لو أتيح له الإطلاع على شعرهن لغيَّر رأيه فى شعر النساء بصفة عامة ، لأننا نعتقد أن إدراكه لم يقصر عما انتهينا إليه أو أنه ارتأى هذا الرأى بناء على شىء فى دخيلة نفسه ، وإنما نرى أنه لم يقع بين يديه من شعر النساء إلا أضعفه ، فحكم بناء على ما وقع بين يديه ، لا على واقع شعر النساء الذى ينطق الحيد منه بأن المرأة قد تبتكر ولا تقلد ، كما أن بعض الرجال قد يبتكرون ولا يقلدون .

فالمرأة — إذن — تشرك الرجل فى الملكة الفنية والإبداع فى جميع الفنون وهذا ما أحببنا أن ننبه إليه خشاة أن يؤخذ حكم العقاد عليها ذريعة إلى ظلمها والحيف بها .

---

(١) من حديث خاص مع العقاد اعترف فيه بنازك الملائكة وفدوى طوقان ، وانهما يحتلان فى نفسه قيمة أدبية كبيرة . وراجع كذلك جريدة المساء بتاريخ ٥ من يونية سنة ١٩٦١ .

وكان من الممكن أن نأتى بقصائد لتلك الشاعرات ونحللها ونرصد هذا المقياس الذى اعتمد عليه العقاد فى محو شاعرية النساء ، ولا شك فى أننا واجدون فى الجيد من شعر النساء ما يمثل الشاعرة أبدع تمثيل ؛ كان من الممكن أن نصنع هذا ولكن الأمثلة الجزئية لا تطعن فى القاعدة ولا تؤكدها ، كما أن الأحكام العامة غير مجدية على هذا النحو .

مميزات شعر الشخصية :

وهذا المقياس الذى يقف عنده العقاد فى التعرف على شاعرية الشاعر ، والذى يتضمن أن الشاعر لابد أن يعرف من شعره ، كان له أثره فى نظرة العقاد للشعر ؛ إذ أنه سمى الشعر الذى ينطبق عليه هذا المقياس «بأنه شعر الشخصية» ولا يشق عليه أن يلتمس مصداقه فى الشعراء الذين يقرأ لهم من المطبوعين وغير المطبوعين ، فليس فى لغات العالم كله شاعر مطبوع لا نفهم نفسه من كلامه ولا نعرف عواطفه من تعبيره عنها أو عن العواطف فى قلوب غيره[1] .

وفى موضع آخر نرى العقاد يذهب إلى أن شعر « الشخصية » يتميز بأن الشخصية تعطى الإنسان الطبيعة كما هى ، لا كما ينقلها الشاعر بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين . ثم يقول : « وهذه هى الطبيعة وعليها زيادة جديدة ، وهكذا «الشخصية الممتازة» فى عالم الشعر أو فى عالم الحياة عامة : هى عندنا وعند الحياة التى أنشأتها أقوم من جميع المتشابهات الشائعات ، وإن كن جميعاً مطبوعات غير مقلدات ولا زائفات »[2] .

على أنه يرى أن القارئ حينما يقرأ شعر الشخصية فإنه يفهم أن هذه هى الطبيعة وأن هذا هو الشاعر بعينه ، ثم لا ينسى ملامح هذا الشاعر ولو طرق الموضوعات التى يشترك فيها جميع الناس ، لأنه هو المقصود المرموق ، وليس المقصود المرموق جميع الناس ممن لا تتمثل لهم « شخصية » يتعلق بها . التعاطف وتبادل الشعور[3] .

---

(١) العقاد : شعراء مصر — ص ١٨٧ .

(٢) ، (٣) العقاد : شعراء مصر ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

وبهذا الفهم العميق أخذ يطبق هذا المبدأ النقدى على شعر المتنبى مدعياً أن الغزل حظ مباح لكل رجل ، غير أن المتنبى وحده هو الذى يقول حين يتغزّل :

زوّدينـــا من حسن وجهك مادا م فحســـن الوجوه حال تزول
وصلينا نصلك فى هـــذه الدنيـــا فإن المقـــــام فيهـــــا قليـــــل

ويعقب العقاد على ذلك بقوله : « وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، ولكنه كذلك كلام المتنبى الحكيم المعتد بنفسه ، العالم بمصير الحياة ومصير الجمال ، والحى الزاخر النفس الذى عنده ما يعطيه لمن يزوده بحسنه وصباه »[1] .

ويبدو أن العقاد قد استحسن هذا الشعر وارتضاه مثالا لمن يريد أن يعرف ما هو الشعر ، لأن وجه المتنبى يطلع على القارئ من خلاله ، وهذا الشعر هو الذى يستحق أن يسمع ويحفظ ، لأنه يرينا ما فى الدنيا وما فى نفس إنسان ، ونعرف منه الطبيعة على لون صادق ، ولكنه لون بديع فريد لأنه لون القائل دون سواه ؛ ومن هنا تجتمع لنا غبطة المعرفة من طرفيها ، ويتسع أمامنا أفق الفهم وأفق الشعور ، إذ يتكرر الشعور الواحد كأنه مائة شعور ، ويتكرر فهم الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك هى الوفرة التى تتضاعف بها ثروة الحياة ونصيب الأحياء منها[2] .

وينعى العقاد على القرّاء الذين يرتضون شعر شوقى لأن العقاد لا يعرف شوقى إلا بـــ « علامة صناعته وأساوب تركيبه » كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التى تنطوى وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة[3] .

ينعى عليهم ذلك لأنهم رقم من الأرقام الشائعة فى هـــذا الوجود ، يحبون على السماع ويحزنون على السماع ويتفلسفون على السماع ، أو يحبون

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٥٨ .

(٢) المصدر نفسه ـ ص ١٦٧ .

(٣) العقاد : شعراء مصر صفحات ١٦٠ ، و ١٦١ ، و ١٦٣ .

ويحزنون ويتفلسفون على نسق واحد كمصنوعات القوالب التى تتشابه فى الأوضاع والأحجام والألوان ، غير أنه شعر لا يرتضيه من بدت فيه لمحة من ملامح « الخصوص » والامتياز والاستقلال بشعور هو شعوره وحده وليس بشعور الآخرين ، وإن كان مباحاً للآخرين فى نوعه حين يتعرضون لأمثال هذه التجارب والأحاسيس[1] .

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نفرق بين الشخصية والفردية لنعرف علاقة كل منهما بشعر الشخصية الذى يدعو إليه العقاد .

والذى لا شك فيه أن العقاد لم يتطلب من الشاعر أن تبدو من خلال شعره الفردية Individuality بمعنى أن يتحدث عن حالاته الخاصة التى تمثله كفرد يشترك فيها مع الأفراد الآخرين ، وذلك لأن العقاد ينص صراحة على أن شعر الشخصية ليس « هو أن يتحدث الشاعر عن شخصه ويسرد فى كلامه تاريخ حياته »[2] فليس من الضرورى أن نعرف من كلام الشاعر فى أى سنة ولد ومن أى أصل نشأ وعلى أى أستاذ تعلم ، وما شاكل ذلك من الحوادث والأنباء التى لكل إنسان نصيب منها ولو لم يكن شاعراً ولا كاتباً ولا صاحب ملكة . وإنما الذى يتطلبه العقاد من شعر الشاعر أن يظهر فيه الإنسان — الذى هو الشاعر — باعتباره شخصية إنسانية Personality يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزية وأن يتسم بسمة ، لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها[3] .

ونتساءل فى هذا المقام عن مدى فهم العقاد للذاتية والموضوعية من حيث علاقتهما بشعر الشخصية . فهل شعر الشخصية لا يظهر إلا فى التجارب الذاتية ولا يظهر فى التجارب الموضوعية ؟ أو أنه يظهر فى كل من التجارب الذاتية والموضوعية ؟ وفى الإجابة على هذا التساؤل يمكننا أن نقرر أن العقاد يرى أن شعر الشخصية يظهر فى كل التجارب الذاتية والموضوعية على سواء . .

---

(١) ، (٢) ، (٣) شعراء مصر صفحات ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٣ .

وفى مقام الاستدلال على ظهور شخصية الشاعر فى التجارب الموضوعية نراه يؤكد حقيقة هامة تنفعنا فى هذا المقام ، وهى أن الشاعر مطالب بامتياز فى الحس وخصوصية فى الذوق تتجلى فى الرهافة أو القوة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائناً ما كان ، وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تتشابه فى كل شىء كما تتشابه القوالب المصبوبة ، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة[1] .

وفى مجال التطبيق على هذه الحقيقة يؤكد لنا العقاد أن الشاعر تظهر ذاتيته على النمط الذى تضمنته تلك الحقيقة فى التجارب الموضوعية ، وأقرب مثل يسوقه إلينا العقاد فى هذا الصدد هو شكسبير ، إذ يرى العقاد أننا نعرف نفسه وعقـــله وفؤاده حق المعرفة من شخوص رواياته ومن أغانيه ومن معنوماته ؛ بل إن أخطاءه التى لا يقع فيها غيره لدليل عند النقاد يردون به على من ينكرونه وينسبون كتاباته إلى بعض معاصريه[2] .

ويتساءل العقاد بعد ذلك متهكماً فى تساؤله على من يجهل « الإنسان شكسبير » بعد أن يقرأ صفاته لرجاله وفتياته ولعظمائه وحقرائه ولكل بطل من أبطاله ، وشخص من شخوصه إلا أن يكون هو نفسه ليس بانسان أو يكون مع الناس بحاجة إلى ترجمان [3] . لأننا إذا جهلنا شكسبير مع وجود تآليفه التى بين أيدينا فإنما الغلطة فى ذلك غلطتنا نحن لامراء ، فقد جسم الشاعر حياته لشخصيته فى هذه الكتابات ، فنحن واجدوه هناك إذا أحسنا النظر والقراءة ، « وأن وليام شكسبير الذى ولد باستراتفورد فى حكم الملكة اليصابات والذى عاش وكتب بلندن أثناء حكمها وحكم خليفتها جيمس ، والذى صعد إلى السماء فى مسراته وهبط إلى الجحيم فى مآسيه ، والذى مات فى الثانية والخمسين من عمره بمسقط رأسه ، ليرتفع أمامنا شخصاً عجيباً فى فخامته ووضوحه مزداناً بأزهر ألوان الحياة وأغزرها من خلال صفحات كتبه ، يراه كل

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم صفحات ١٦٣ ، و ١٨٧ ، و ١٨٨ .

من يطالع تلك الكتب بفكر واع مفتوح وحكم صادق وشعور سمح بسيط بقوة العبقرية » .

ويختم العقاد كلامه بأن هذا هو شكسبير الذى يقولون إنه لا يحقق رأينا فى « شعر الشخصية » وهو أكبر محققيه[1] .

وإذن فإننا نرى العقاد يتطلب من الشاعر أن تظهر شخصيته من خلال شعره ، سواء فى تجاربه الذاتية أو فى تجاربه الموضوعية ، فلابد لنا أن نعرف نفس الشاعر ما هى ومزاجه ما هو والدنيا التى يراها ويعيش فيها كيف تلوح لعينيه وتتمثل فى خياله ، فإن كانت دنيا شائعة فهو من أصحاب النصيب الشائع بين الأحياء ، وإن كانت دنيا لها خصائصها وألوانها ومعالمها وتقديراتها فهو صاحب رسالة خاصة فى الحياة ، وشعره ثروة تضاف إلى نفوس الأحياء ، لأنها تطلعهم من دنياهم على عالم جديد[2] .

وفى تصورنا أن تحقيق هذا المبدأ النقدى الذى دعا إليه العقاد غير عسير فى كل من التجارب الذاتية والموضوعية على سواء ، ومن السهل علينا أن ندرك هذا فى شعر العقاد — حتى الموضوعى منه — وغيره من الشعراء العالميين . فأما شعر العقاد ، ونكتفى فيه بالتمثيل للشعر الموضوعى ، فقصيدة « ترجمة شيطان » تعتبر وثيقة هامة توضح فى جلاء تحقيق هذا المبدأ على أتمه فيها . . وخلاصة ما يقال فى هذه القصيدة ، أنها تتحدث عن قصة شيطان صغير سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء ، نظراً لهوان الناس عليه وعدم تمييزه بين الصالحين والطالحين ، وهنا قبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة ، ولكنه لم يلبث أن سئم حياة النعيم وضجر من العبادة والتسبيح وطمحت نفسه فى التطلع إلى مقام الألوهية ، ومن ثم فإنه جهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجراً فهو لا يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون[3] . وفى غضون

---

(١) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم صفحات ١٦٣ ، ١٨٧ ، ١٨٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ١٦٤ .

(٣) العقاد : ديوان الاستاذ العقاد جـ ٣ — ص ٢٣٨ — ٢٥٤ .

هاته القصة نرى العقاد يبث خواطره الفلسفية ونزعاته التشاؤمية التي أدركته آنذاك إذ تزلزلت كل القيم وقواعد الرأى فى نفسه وشاهت كل حالات الوجود الإنسانى ووقر فى نفسه أن الحياة بعد تجربتها باطل الأباطيل ، وأن الحق والعدل اسمان لا مدلول لهما فى هذا الوجود[1] .

ورمى أول فسخ فأصابا ودعاه الحق فاستلقى فنام
وأناب الحق عنه فاستجابا فإذا الحق لجاج واختصام
وإذا الحق طلاء الخبثاء رسن الواهن ، سيف المعتدى
صلة الجهال ، لغز الحكماء ذلة العبد ، غرام السيد

وأما إدراكه فى الشعر العالمى فحسبنا فى هذا المقام أن نقتصر فى التمثيل له على قصيدة ترجمها الدكتور محمد غنيمى هلال ، عنوانها « الخرة » للشاعر « سُولى بُرُودَم » يقول منها : « قلت للنجوم ذات مساء : أنتن لا تبدو عليكن السعادة ؛ ومضاتكن فى اللانهائى من الظلام البهيم ؛ فيها صنوف إشفاق أليم . وأحسب أن فى السماء حدادا تقيمه ، منكن ، عذارى فى حللهن البيض ، تحملن شموعا تعجز العد ؛ وقد انتظمن فى السر واهنات . أفأنتن فى حرم الصلاة أبدا ؟ أم هل أنتن نجوم جريحة ؟ فتلك التى تذرفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة . . فى مآقيكن دموع بيض تتألق .

« فأجابتنى النجوم : نحن نعانى الوحدة . . . فكل نجمة منا جد نائية من أخوات تحسبهن ، أنت جارات لها ؛ فضوءها الحانى الرقيق رهين وطنها ، حيث لا شهود ترمقه ؛ ثم يخبو أوار سعيرها الحبيس على مرأى السموات المستخفة بها .

« وحينذاك أجبت النجوم قائلا : لقد فهمت قولكن ؟ فأنتن شبيهات الأرواح ، إذ هى مثلكن : كل روح تتألق بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية وتغوص فى صمت فى جوف الظلام » .[2]

---

(١) العقاد : ديوان العقاد جـ ٣ ص ٢٣٨ ، ٢٥٤ .

(٢) من شعر Sully Prudhomme فى Les Solitudes; in: M. Braunschving, op. cit. P.22 - 23.

وانظر الدكتور محمد غنيمى هلال فى النقد الأدبى ص ٤٢٣ ، ٤٢٤ .

انظر الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى ص ٤٤٣ ، ٤٢٤ .

وبالرغم هذا من التصوير التجسيمى فإننا نستطيع أن نعثر على أفكار الشاعر الفلسفية التى نستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية ، والتى تمثل فكرة حبيبة لدى الشاعر تتمثل فى عزلة الإنسان بروحه فى العالم ووسط الناس .

وفى اعتقادنا أننا بعد أن وقفنا على الفرق بين الفردية والشخصية من جهة ، وموقف الذاتية والموضوعية من « شعر الشخصية » من جهة أخرى ، نستطيع الآن أن نمضى مع العقاد فى تكملة صور « شعر الشخصية » وذلك أنه أكملها بنقده لأحمد شوقى مدعياً أن خفاء شخصية الشاعر تمنعه من تصوير من يمدحه على حقيقته إذ أن شوقى على كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى ، لا تعرف من هو الأمير عباس الثانى من تلك المدائح الكثيرة ، وفى الوقت نفسه لا نستطيع أن نفهم « نفس » ممدوحه الأكبر من أوصافه المفروض فيها أنها « تصفه » وتبينه وتعرفه للنفوس كما تعرفه للتاريخ .

وعلى كثرة ما نظم فى رثاء الكبراء والوزراء أيضاً لا نعرف فرقاً بين وزير منهم ووزير إلا فى عوارض وحواش لم تتجاوز العناوين وما هو فى حكم العناوين ، وأيسر ما تمتحن به مراثيه أن تبدل أسماء المرثيين فلا يتبدل شىء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء[1] .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد يذهب إلى أن الروايات التى نظمها شوقى قد خلت من « الشخصيات » ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس ، مع أنها كلها أو بعضها تاريخية ليس فى تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالقياس إلى فضل الإنشاء والابتداع ، إذ أن الشاعر يخلق الأشخاص خلقاً ، فإذا هى (كائنات) حيه تصدر عنها الأعمال والأقوال كما تصدر عن الأحياء الذين تعاشرهم وتعهد أعمالهم وأقوالهم بالتجربة والألفة الطويلة ، وقد سقطت من أجل هذا جميع (شخصياته) التمثيلية إلا ما أقامه منها التاريخ والغرام ، ونعنى بها المجنون وليلى وانطونيو وكليوباترة ، ولو كان تصويره

---

(١) العقاد : شعراء مصر ص ١٦٥ .

للشخوص قوة مستمدة من خياله وحسه لا من السمعة التاريخية والغرامية ، لما انفرد هؤلاء بالظهور والإقبال[1] .

ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن خفاء الشخصيات فى روايات شوقى يرجع إلى خفاء الشخصية فى نفس شوقى ، سالباً منه مزية الحس ؛ ومن هنا كانت النتيجة أنه لا يدرك مزايا الحس وفوارقه فى غيره ، وأن تماثل الناس عنده كما تماثل الصور المنسوخة ، لأنه لا ينفذ من العلم بنفوسها وملامح ضمائرها إلى ما وراء الظواهر والعناوين[2] .

* * *

وفى مجال التطبيق نرى العقاد يعلق على الدلالة النفسية فى النقد أهمية كبير ، حتى أصبحت تلك الأهمية تُكَوِّن اتجاهه النقدى الذى يسير عليه فى النقد وكاد أن يكون هذا الاتجاه مذهباً .

فالعقاد مثلا قد تستوقفه كلمة عبر بها الشاعر أكثر من مرة ، ولكنه يطبق هذه الظاهرة تطبيقاً جزئياً يوحى برواسب النقد القديم فى ذهنه . كما حدث فى كلمة « المودة » التى كان يستخدمها « أبو الطيب المتنبى » للتعبير عن الحب فى قوله[3] .

بأبى من وددتـــه فافترقنـــا وقضى الله بعـد ذاك اجتماعـا
فافترقنا حـولا فلما التقينـــا كان تسليمـــه عـــلى وداعا

يرى العقاد من جهة أن أبا الطيب لو أراد أن يقول : « أحببته » بدلا من وددته لاستقام له الوزن مع بعض التجوز الكثير فى الشعر المقبول فى العروض

ويرى من جهة أخرى أن أبا الطيب كان مستطيعاً أن يستخدم هنا « حببته » الثلاثية بدلا من « أحببت » الرباعية ، كما استخدمها فى قوله وهو شاعر كبير[4] .

حببتك قلبى قبل حبك من نـأى وقد كان غداراً فكن أنت وافيا

---

(١) ، (٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

(٣) ، (٤) العقاد : ساعات ـ ص ٥١٢ ، ٥١٣ .

فلا ضرورة فى الوزن ولا استكراه ، وفضلا عن هذا لا نظن كثيرين يحسبون أن « وددته » فى موضعها من البيتين لا تعبر عن معناها الصحيح الذى لا تعبر عنه كلمة غيرها وهو الحب الرقيق الذى فيه حنو وشوق وليس فيه عنف ولا اعتلاج[1] .

ويرى العقاد كذلك أن هذه الكلمة « المودة » ومشتقاتها ليست من الكلمات التى يلجأ إليها الشاعر اضطراراً أو لعجز فى الوزن والصياغة ، بل إنه لير اها مألوفة فى قصائد المتنبى حتى غدت كلازمة له فى التعبير عن الحب بشتى معانيه . واستعرض خمسة عشر بيتاً من قصائد متعددة تشتمل هذه الأبيات على كلمة « المودة » بجميع مشتقاتها معبرة عن معنى الحب[2] .

ثم عقب على هذه الأبيات قائلا : « ومثل هذا التكرير لهذه الكلمة جدير بالتسجيل ، لأنه ذو دلالة نفسية فوق دلالته الصناعية أو اللغوية ، فهو يدل على افتقار الشاعر طول حياته إلى الود والأوداء حتى قنع بالتزييف والطلاء ، كما قال[3] :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا ... وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى ... صديقاً فأعيى ، أو عدواً مداجيا

وهى ظاهرة لا نظير لها فى عامة الشعراء[4] .

وعلى الرغم من أن هذا نقد جزئى لم ينظر إليه العقاد فى ضوء الكل ، فإنه من الممكن أن نغير كلمة « وددته » من قول أبى الطيب « بأنى من وددته فافترقنا » بكلمة « وصلته » وأن نغير كلمة « حبيتك قلبى » بكلمة « وصلتك قلبى » وذلك إذا كان المطلوب من التعبير أن يؤدى مهمة الوزن والمعنى المراد ، أما أن يكون التعبير بكلمة « ود » ومشتقاتها لدى المتنبى يمثل اللازمة فى شعره فإن تغيير الكلمتين بما يسد مسدهما لا يفيد كثيراً ، لأن العقاد يتحدث عن اللازمة فى شعر المتنبى ويرى أن لها دلالة خاصة . .

ومن هنا فإن كل ما نأخذه على العقاد هو إطلاقه الحكم بأن كلمة

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٥١٣ ، ٥١٤ .

« وددته » فى التعبير عن الحب لا يمكن أن يؤدى هذا المعنى غيرها ، لأننا قد غيرناها — فيما نعتقد — ولم يتغير المعنى . .

على أن العقاد يذهب إلى أبعد من دلالة الكلمة على نفس الشاعر حينما يرجع التفاوت فى شعر الشاعر إلى نفسية الشاعر ، ومن ثم فإنه يخضع للتطورات النفسية التى تلم بنفس الشاعر من ضعف وقوة وهدوء وصخب وسرور وغضب ، إلى غير ذلك من الحالات التى تؤثر فى سلوك الإنسان ؛ لأن الأدب مادام معبراً عن الشخصية ، فلابد أن يكون معبراً عن حالاتها المختلفة لأن الأسلوب هو الإنسان كما يقولون .

وفى تصورنا أن حديث العقاد عن التفاوت فى شعر الشاعر يرتكز على دعوته إلى نبذ الشعراء للتقليد والمحاكاة فى شعرهم ، وإلى أن يعبروا عن ذواتهم فى صدق ، وهذه الدعوة تحتويها دعوة أعم وأشمل هى الدعوة إلى الاستقلال والحرية الفكرية .

ومن هنا نرى كيف ربط العقاد التفاوت فى أسلوب الشاعر بنفسيته ، ولارتباطه بنفسية الشاعر يخضع للبواعث النفسية التى تهب على نفسه من ضعف وقوة وهدوء وصخب وسرور وغضب ، إلى غير ذلك من الحالات التى تؤثر فى سلوك الإنسان وتوجهه ، ومن ثم رأى العقاد أنه لابد أن يكون هناك تفاوت فى شعر الشاعر عن شعر غيره ، لأن الأدب أخذ ينقه من آفة التقليد والمحاكاة

غير أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يرى أن هذا التفاوت يكون بين شعر الشاعر الواحد ، وهو — أى التفاوت — دليل على حياته وطبعه ، ولذا فإنه يعيب على بعض النقاد الذين يعيبون على شاعرية المتنبى ويصغرونها لبعد ما بين جيده ورديئه . لان التفاوت فى شعر المتنبى — من وجهة نظر العقاد — هو الآية التى لا توجد آية سواها أدل على شاعريته عند العقاد ، معللا ذلك بقوله : « لأن الشاعر قد يحكم قلمه ويدعو الألفاظ فتسعفه ، ولكنه

لا يحكم طبعه ولن يكون الطبع عند دعوته، بل إنما الإنسان عند دعوة طبعه ، وهو رهن بما توحى إليه سجيته »[1] .

وليس شعر الشاعر — فى تصوُّر العقاد — سوى إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، فالردىء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه والإبانة عن صحته وسقمه ، بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا فى أحسن أوقاته ويحيا فى أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات[2] . .

على أن العقاد لا يحكم بأى اختلاف وتفاوت بين شعر الشاعر على أنه شاعر مطبوع تظهر شخصيته من خلال قصـــائده ، لأنه لا يعنى بذلك أن كل شاعر له فى شعره الجيد والردىء هو شاعر مطبوع ، لأنه قد يسمو الطبع الكليل إذا استفزته العاطفة فيسترق السمع من منازل الإلهام ، ثم لا يكاد يلتفت إلى نفسه حتى يهوى إلى مقره[3] .

ونود أن يتقرر فى أذهان القراء أن اتضاح هذا المقيـــاس النقدى فى أذهاننا وإيماننا به يدفعنا إلى تصحيح ما زعمه الدكتور طه حسين إذ أنكر شخصية قيس بن الملوح (مجنون ليلى) ، معتمداً فى إنكاره على تفاوت شعر مجنون ليلى ، لأن شعره لا يدل على شخصية ظاهرة ذات وحدة شاعرية[4] . وعواطف غير متباينة .

ويستدل الدكتور على ذلك بأن بعض شعره يوحى إلينا بحبه لليلى ، والبعض الآخر يوحى إلينا بسخطه عليها وتبرمه منها[5] ، وهذا التفاوت بين عاطفة مجنون ليلى من حيث الحب والبغض كان سبباً قوياً من أسباب شكه وإنكاره لشخصية المجنون .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مطالعات ص ٢٧٦ .

(٤) ، (٥) طه حسين : حديث الأربعاء جـ ١ — صفحات ١٧٤ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

وفى اعتقادنا أن هذا الإنكار لا يقوم على أساس إذا أدخلنا فى حسابنا ما قرره العقاد فى ارتباط التفاوت بين شعر الشاعر بنفسيته وبواعثها التى تتمثل فى الضعف والقوة والهدوء والصخب والسرور والغضب ، وغير ذلك من الحالات التى تؤثر فى سلوك الإنسان وتوجهه .

و ـ الوحدة العضوية

بدء القصائد بالغزل :

يرفض العقاد أن يخلط فى قصيدة بين موضوعات متعـــددة لأن الشعر ما هو إلا كلام ، فإن كانت له ميزة على الكلام المبتذل فميزته أنه أجمل وأبلغ وأحسن وضعاً للمعانى فى مناسباتها ، ومن ثم لا يجوز للشاعر أن يخلط مثلا بين الوجد والهيام وتقدير الحوادث الجسام ، لأنه فى هذه الحالة يكون قد خلط بين أبعد موضوعين عن الانتظام فى نسق واحد[1] .

وتأسيساً على هذا الفهم يرفض العقاد أن يستهل الشاعر قصيدته بالغزل صادقاً كان أو مستعاراً ، لأن ذلك لا يقبله تفكير عاقل أو يذهب إليه تخمينه ، وما هو إلا ضرب من التسلية والرياضة والتفكه والكذب الصراح فى الإحساس .

على أن العقاد وإن لم يرتض من الشعراء المحدثين أن يبدءوا قصائدهم بالغزل ، أو أن يخلط الشاعر منهم فى قصيدة واحـــدة بين موضوعات متعددة فإنه دافع عن الشعراء الجاهليين فى بدئهم لقصائدهم بالغزل والتمس لهم العذر فى ذلك وعده من باب السليقة لا من باب اللغو والتقليد ، وعلل ذلك الحكم بأن الرجل من الجاهليين يقضى حياته على سفر لا يقيم إلا على نية الرحيل ، ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل ، بين نوى تهيج ذكراه ، ومعاهد صبوة تذكى هواه ، هجيراه كلما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لقائها أو صاحبة يترنم بموقف وداعها ، فإذا راح ينظم الشعر فى الأغراض التى من أجلها يتابع النوى ويحتمل المشقة ، ثم يقدم بين يدى ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان[2] .

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ص ٥٥ ، ٥٦ .

ويذهب العقاد إلى أنه لما تعود شعراء العرب التكسب بشعرهم صاروا يخرجون من جوف الصحراء إلى ملوك الحيرة وغسان وفارس ، وينتجعون الأمراء والأجواد فى أقاصى الجزيرة يحملون إليهم المدائح ، يبدءونها أحياناً بوصف ما تجشموه فى سبيل الممدوح من فراق الأحبة وألم الشوق وطول الشقة ، وأحياناً كانوا يصفون الناقة التى تقلهم وخفة سيرها وصبرها على الظمأ والطوى ومواصلتها الليل بالنهار سعياً إلى الممدوح ، كناية عن الشوق إلى لقائه .

والغرض فى الحالتين — من وجهة نظر العقاد — واحد ، يتمثل فى تعظيم شأنه وتكبير الأمل فى مثوبته ، ومن هنا كان الابتداء بالغزل ووصف المطى فى قصائد نظمت فى المديح وما شاكله من أغراض حياتهم المتشابهة لا يُعَدُّ من باب اللغو والتقليد[1] .

وحينما نشأت الصناعة ، فيمن نشأ بعد شعراء الجاهلية ، احتاج شعراء الصنعة إلى النموذج والأستاذ ، فأقاموا المتقدمين أساتذة واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبدلون فيها ، وكان شعراء البادية لا يزالون يفدون على الأمصار فينهجون نهج أسلافهم مطبوعين أو مقتدين ، فكان يختلط المطبوع بالمصنوع فى هذا العهد ، ويتقاربان حتى لا ينتبه الأدباء إلى الفرق بينهما .

على أن هناك من شعراء الحضر من تقدم تقدماً حسناً فنعى على المتقدمين بكاء الدمن والطلول وأفرد كثيراً من الغزل فى قصائد قائمة بذاتها ، وأشهر هؤلاء أبو نواس ، ومنهم من كان يفتتح مدائحه بالنسيب ويتجنب ذلك فى العظائم ، كما صنع أبو تمام فى بائيته المشهورة التى مدح بها المعتصم بعد فتح « عمورية » وفى رائيته التى أولها[2] :

الحق أبلج والسيوف عوار فحذار من أسد العرين حذار

وكما صنع المتنبى حين مدح سيف الدولة وذكر نهوضه إلى الروم

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد — ص ٥٦ ، ٥٧ .

وحين مدحه عند انصرافه من أرض الروم ، وكما صنع الشريف الرضى وأضرابه فى كثير من قصائد المدح والفخر على اختلاف مناسباتها .

وبعد هذا كله نرى العقاد ينعى على شعرائنا المقلدين أنهم إنما يقلدون من الشعراء « المقلدين الجامدين » معللا ذلك بأنهم لم يتخذوا من الشعراء القدامى نماذج وأساتذة ، بل اتخذوا الذين نشئوا منهم بعد أن فسدت السلائق وجمدت القرائح وقل الابتكار أو انعدم[1] . فقد كان الواحد منهم يقصد الأمير فى المدينة ، وإنه لعلى خطوات من داره ، وكأنما قدم عليه من تخوم الصين ، وكان الواحد من هؤلاء يزج بغزله فى مطلع كل قصيدة حتى فى الكوارث المدلهمة والجوائح الطامة ، وهؤلاء هم الشعراء الجامدون المقلدون ، الذين كانوا يمثلون المثل الأعلى الذى احتذاه شوقى فى قصيدته فى استقبال الوفد إذ يتماجن ويتصابى فى مطلع قصيدة ينظر بها مستقبل أمة ، حيث بدأها بالغزل حين قال[2] :

اثن عنـــان القلب واســلم به من ربرب الرمـــل ومن سربه

والتى يقول فيها :

قد صـــارت الحـــال إلى جـــدّها وانتبه الغافـــــل من لعبـــه

ومع أن شوقياً قد استهل قصيدته « بوصف محاسن النساء وإطراء العيون الكحلاء ، تمهيداً للثناء على مآثر العظماء ومناقب الزعماء » فإن بعض النقاد يزعم أنه شاعر مجـــدد لا بل إنه شاعر العصر ، مع أنه مقلد للمقلدين الجامدين[3] .

ويتصور العقاد ، لو أن قارئاً أجنبياً عثر على هذه القصيدة وقرأ مطلعها لظن أن الشاعر يقلد الشعراء الأقدمين ويحتذى أسلوبهم فى الأمم النازحة والأجيال الغابرة رياضة وتفكهاً لا جداً والتزاماً ؛ غير أن هذا الاحتذاء لايعد من جيد القصائد ولا من جوهر الشعر وغاية ما فيه أنه رياضة مقبولة .

---

(١) المرجع الـــابق ص ٥٧ .

(٢) ، (٣) المرجع الـــابق ــ ص ٥٣ وما بعدها .

بيد أن القـــارئ الأجنبي إذا واصل قراءتها وعرف أن الشاعر إنما نظمها فى مستقبل أمة ناهضة وتحية لزعمائها ، فإنه ليشده إلى درجة الذهول ، لأنه إن كان قد ارتضى التقليد فى التشبيه والغزل ، واغتفر نقض المدينة العامرة يباباً وقلب الشوارع الممهدة هضاباً ، فإنه لا يرتضى استهلال الكلام فى نهضات الأمم بالغزل ، وأنه لا يفهم أن يبتدئ الشاعر بوصف محاسن النساء وإطراء العيون الكحلاء تمهيداً للثناء على مآثر العظماء ، ومناقب الزعماء[1] .

وعلى هذا الأساس أيضاً نقد الشاعر على الحارم فى قصيدته « فى الحب والحرب لهو وجد » التى استهلها بقوله :

مالى فتنت بلحظـــك الفتـــــاك وسلـــوت كل مليحـــــة إلاك

وهى قصيدة فيها الحرب ويستهلها بالغزل ، ثم يستطرد من الغزل إلى وصف الحرب بجامعة المشابهة بين الدماء التى سفكتها الحسناء والدماء تسيل فى ميادين القتال ؟

ويرى العقاد أن الشاعر الذى لا يرفض إحساسه الغزل ممزوجاً بإحساس النكبات والكوارث ، لأعجب عنده من رجل لا ترفض معدته العسل ممزوجاً بالخل والتوابل ، وذوب السكر ممزوجاً بذوب الملح وما إليه[2] .

وفى اعتقادنا أن نعى العقاد ابتداء شعرائنا لقصائدهم بالغزل . ووصفه لهم بأنهم يقلدون « المقلدين الحامدين » من الشعراء ، يعتبر دعوة لها وزنها وخطرها فى نقد الشعر ، وإن كان قد سبق بها[3] . ولكنه التزمها هو ودعاة مدرسة الديوان فى أشعارهم ونقدهم .

وتظهر قيمة هذه الدعوى إذا نظرنا فى ضوئها إلى ما كتبه عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى فى هذا الصدد ، إذ ذهب إلى أن المطالع الغزلية

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقـد ـ ص ٥٣ وما بعدها . وراجع كذلك ساعات بين الكتب للعقاد ـ ص ٧٣ .

(٣) من النقـاد الذين فطنوا الى عدم اهمية المطالع الغزلية فى قصائد المدح ، ودعا الى تجنب التقليد فيه ابن رشيق القيروانى فى كتابه العمدة جـ ١ ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

فى الشعر الجاهلى ، التى تتمثل فى الوقوف على الديار والدمن والآثار إلى آخر ما تتحدث فيه هذه المطالع بعد تقليداً يعاب الخروج عليه[1] . ولا يكتفى ابن قتيبة باعتبار بدء القصائد بالوقوف على الديار والدمن ، يعاب الخروج عليه ، بل يجعله مقياساً للإجادة لدى الشعراء ؛ وذلك حيث يرى أن الشاعر المجيد من يسلك هذه الأساليب ويعدل بين هذه الأقسام[2] .

على أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حينما يطالب الشعراء بعدم الخروج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، بحيث لا يقف المتأخر من الشعراء على منزل عامر أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير : أو يرد على المياه العذب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى . أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار[3] .

فابن قتيبة لايرتضى من الشعراء محاذاة الأقدمين ، وإنما يدفعهم إلى إلى تقليدهم ويعتبر تقليدهم مقياساً لجيد الشعر[4]،وذلك بعكس العقاد الذى يعنف كل العنف على من يحاذى الأقدمين فى الشعر أو يقلدهم : لأن الشاعر حينما يقلد أو يحتذى لايمكن أن تتأتى له فى قصيدته الوحدة العضوية ، لأنها — كما سنبين فيما بعد — تقوم على خيط نفسى يربط بين أبيات القصيدة ويؤدى إلى تساوق الفكر والشعور فيها فتتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، والمقلد والمحتذى كلاهما ينسى شعوره حين يضع نصب عينيه النموذج والمثال .

ومن هنا يرفض العقاد بدء القصائد بالغزل ، وخلط الشاعر فى قصيدته

---

(١) ، (٢) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورس : الشعر والشعراء ص ٢٠ وما بعدها ط القاهرة سنة ١٣٢٧ هـ .

(٣) الحنوة ، بفتح الحاء : نبات سهلى طيب الريح ، والعرارة بفتح العين : واحدة العرار ، وهو نبت طيب الريح أيضا ، وقال ابن برى : هو النرجس البرى .

(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢٢ .

بين أغراض متعددة لأن هـــذه وتلك لا تؤدى إلى وحدة الموضوع بله الوحدة العضوية .

* * *

والدارس لما كتبه العقاد فى الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية ، يرى أنه يقصد بها الوحدة العضوية التى يطلق عليها النقاد الإنجليز organic unity وتتمثل فى أن تكون عملا فنياً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها[1] .

فالقصيدة الشعرية — فى تصور العقاد — كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة ، أو هى كالبيت المقسم إلى حجرات ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، « ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين : فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافاً ، إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية فى الجهالة ودمامة الفطرة[2] . .

وفى تصورنا أن العقاد قد اســتفاد من النقاد الرومانتيكيين فيما يختص بماهية الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية والحركة الداخلية فيها ، ذلك أن الرومانتيكيين يذهبون إلى أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر — من وجهة نظرهم — وبها يمتازعن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير[3] .

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد — ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٣) انظر : Coleridge: Biographia Literaria, Chap, XIII

وكذا : Oscar Wilde Works of...P.955 وكذلك الأدب المقارن للدكتور محمـــد غنيمى هلال ط ثالثــة ص ٣٨٣ ، ومجلة « المجلة » فى العدد ٣٢ الصادر فى أغسطس ١٩٥٩ تحت عنوان « خصائص الصورة عند الرومانتيكيين » للدكتور محمد غنيمى هلال . وراجع أيضا هذه المحاضرة : The Modern Egyptian Thought, and Al-AKKAD the Poet, By, Zaki Naguib Mahmoud.

ويرى العقاد أن القصيدة حينما تفتقد الوحدة العضوية ، تكون ألفاظاً لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما سفل الشيء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه[1] .

ومن ثم نراه ينفى أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وينبه على أن هذه الوحدة ليست بالوحدة المعنوية الصحيحة التى يطلبها فى القصيدة العربية ؛ إذ كانت القصائد ذات القوافى والأوزان المتشابهة أكثر من أن تحصى[2] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أننا إذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها من غير أن يخل ذلك بالمعنى والموضوع وهو مالا يجوز[3] .

ويصف العقاد القصيدة التى تفتقد الوحدة العضوية بأنها كومة من الرمل المهيل ، وأن هذه الظاهرة فى الشعر العربى تبدو واضحة فى فترات الاضمحلال فى الأدب ، حتى تصبح القصائد متشابهة فى الأسلوب والموضوع والمشرب ومتماثلة فى روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات والعناوين تلصق بالموضوعات[4] .

ويذهب العقاد إلى أن الشعراء والنقاد يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها ، فيقولون : أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ، كأن فى القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها ، وهذا أدل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٧٩ و ٨٠ .

(٣) ، (٤) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ صفحات ٧٩ و ٨٠ و ٨١ .

النَّفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة ، وإذا كان الأمر كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل ، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه[1] .

ويرى العقاد أن السبب فى عدم وحدة القصيدة هو « التفكك » لأن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماً يكمل فيها تصـــوير خاطر أو خواطر متجانسة » . ومن هنا نراه يعوّل على الخواطر المتجانسة التى يصورها الشاعر ويؤلف بها بين أبيات القصيدة ، بحيث يربطها بخيط نفسى يؤدى إلى تساوق الفكر والشعور فى القصيدة فتتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ؛ ومن ثم فإنه يرى أن القريحة التى تنظم الشعر لابد أن تكون كوكباً صامداً متصل الأشعة ، يريك كل جانب وينير لك كل شعبة وزواية [2] . بمعنى أن يستوفى الشاعر كل خاطرة أو هاجسة تتصل بتجربته التى يعالجها دون حشو أو فضول أو شروح وتعليقات وتكملات لا لزوم لها ، كما يتضح ذلك فى القصيدة التقليدية .

ولا ينسى العقاد أن يرجع « التفكك » فى القصيدة العربية إلى أنها كانت تدور على الحس ولذا فإنك ترى أن الارتباط بين معانى القصيدة العربية قليل ، ومن هنا كانت وحدة الشعر فيها البيت ، لأن الأبيات تمثل طفرة بعد طفرة لا موجة تدخل فى موجة ، والسبب فى ذلك — كما يقول العقاد — « أن الحس لا يربط بين المعانى وإنما يربط بينهـــا التصور والعاطفة والملكة الشاعرة . فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطف وأن يشعر تعود أن يدرك المعانى الواسعة والسوانح النفسية التى تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات ، فيأتى بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغنى فيها الاقتضاب ، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف إدراكه عند المتفرقات فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات »[3] .

---

(١) ، (٢) العقـــاد : الديوان فى الأدب والنقد صفحات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ وراجع كذلك الأستاذ أحمد حمـــدى امام فى « العقاد دراسة وتحية » تحت عنوان « العقاد الناقد » ص ٢٠٥ .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٣٤٦ .

على أن العقاد يفرق بين الأسلوب الذى يطلبه قارئ يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه مستقل عما قبله وبعده ، وبين الأسلوب الذى يطلبه قارئ يوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده ، ثم أخذ يوازن بين القارئ هنا الذى لا يستريح تشوفه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتهـا ، وبين القارئ هنـاك الذى لا يطلب إلا معنى على قدر البيت ولا يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هى لغواً مبدداً لا موجب لا تساقه فى نظام[1] .

ويرى العقاد أنه لا حيلة لنا فى اجتناب التباين الذى يوجد بين حزب البيت من القراء وحزب القصيدة — لأن الأسلوبين مختلفان أشد اختلاف والذوقين قلما يتفقان على نقد ولا استحسان ، فاختر أى شاعر شئت قد نظم فى كلامه المعانى المسهبة تجد — لا محالة — أن أسلوبه فى هذه المعانى غير أسلوبه فى المعانى التى تنتظم بيتاً بيتاً ولا يتصل بينها سبب ، وقد ينى أسلوب الأبيات المُفرَّقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة والنظرات المتعددة والمعارف التى تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا ينى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا المنظر الآلى المباح للجميع[2] » .

وينبه العقاد إلى أن طبيعة المعنى لها دخل فى صياغة الشاعر ، وليس أدل على ذلك من اشتراطه فى المعنى الشعرى أن يكون إحساساً وخيالا أو فكراً يخامر النفس بإحساس وخيال ، غير أنه ليس من شروط المعانى الشعرية أن يحجر عليها فلا ترقى أبداً عن الأشيع الأنزل من درجات الشعور والإدراك ، وما يلام الشاعر أن يصوغ هذه المعانى صياغة تختلف عن صياغة الخواطر المطروقة واللمحات المبعثرة ، لأنها لابد أن تختلف فى أدائها ما اختلفت فى طبيعتها ، وإنما اللوم على من يجهلونها ، إنهم لا يفقهونها بأوضح ما تؤدى به من كلام[3] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : ديوان العقاد جـ ٤ — صفحات ٣٥١ ، و ٣٥٢ ، و ٣٥٤ .

وفى هذا المقام ينبغى علينا أن نؤكد أن العقاد لا يريد أن تكون الوحدة العضوية بناء هندسياً . وإنما يريد منها أن تكون وحدة نفسية شعورية وفكرية للشاعر ؛ بحيث تجعله يصوغ قصيدته فى معنى موحد أو فى معنى ذى معان جزئية ، ولكنه يستوعب الفكرة فى كل جزء منها ، بحيث تصبح الفكرة معنى جزئياً قائماً بذاته ، يكون بمثابة الموجة الشعورية وكل موجة تتداخل فى غيرها وتكون فى النهاية معنى كلياً عاماً للقصيدة ؛ ومن هنا تتحد أبيات هذه المعانى الجزئية ، كما جاءت فى فكر الشاعر وعبرت عن خواطره وإحساساتـــه ؛ ولذا فإنه من العسير ترتيب تلك المعانى الجزئية على نحو آخر يخالف ترتيب الشاعر لها .

بيد أنه يوضح أكثر من هذا حينما ينبه من يستبهم عليهم الأمر فى الوحدة العضوية أنه لا يريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما يريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر ، فتكون كالأشياء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة »[1] .

وفى اعتقادنا أن العقاد يتفق فى هذا الفهم للوحدة العضوية مع كولبردج Coleridge حينما عاب الأخير فى نقده لوردزورث Wordsworth تنقله المفاجئ بين حالات مختلفة من المشاعر لا تشابه بينها ، لأن ذلك يحدث توقفاً فى تيار الحديث ، كما يحدث نوعاً من المقاطعة الباردة مدة دقائق بعد سماعها نتيجة للانفعال الذى ينجم عن التركيز على فهمها .

ويرى كولبردج -Coleridge أننا نعد أنفسنا لسماع القصيدة ، وعمل الشاعر مشابه لعمل الرسام الذى يستدعى موضوعه نوعاً غير عادى من البهاء والرونق ، وذلك عن طريق رفع الألوان العادية التى ربما لو استعملت بأسلوب مغاير لا تؤدى إلى نفس الإحساس والتى يقصد بها حين استعمالهـــا فنياً إلى إحداث أثر كلى ، فإذا لم يتم ذلك فى القصيـــدة فإن الوزن ذاته يذكر القارئ بمطالبه التى يحدث عدم وجودها نوعاً من خيبة الأمل فى نفسه ، فإذا

---

(١) العقـــاد : الديوان فى الأدب والنقـــد ـ ص ٨٧ . وراجع احمد حمدى امام فى « العقاد الشاعر » من كتاب « العقاد دراسة وتحية » ص ٢٠٤ .

حدث ذلك العيب (الانتقال المفاجئ) فكثيراً ما نجد أن مشاعر القارئ تتغير ما بين الصعود إلى الذروة والهبوط إلى السفح[1] .

وتظهر قيمة فهم العقاد للوحدة العضوية حينما نقف على فهم الدكتور طه حسين لها ، إذ يراها تتحقق فى القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها ، لأنه يعقب على قصيدة ابن الرومى التى يعاتب بها صاحبه وصديقه أبا القاسم الشطرنجى ، ذاهباً فى تعقيبه إلى أن هذه القصيدة على الرغم من طولها ، فقد ألمَّ فيها ابن الرومى بفنون مختلفة ؛ « فهو مادح وهو محاور ، وهو واصف وهو بالغ بعتابه حداً نستطيع أن نقول إنه الهجاء ، ولكنه نفسه يقول إنه لا يهجو . وهو على هذا مُلِمٌّ بطائفة غير قليلة من الفنون الشعرية[2] » .

ومن ناحية أخرى يرى الدكتور طه حسين أن ابن الرومى حريص على أن يرتب قصيدته وألا يرسلها إرسالا ، وإنما يرتبها كأبى تمام الذى يرتب قصيدته ترتيباً منطقياً دقيقاً[3] .

وينتهى من قوله فى هذه القصيدة إلى أننا لا نستطيع حين نقرؤها أن نقدم جزءاً على جزء ، إنما نقرؤها كما رتبها هو ، وأننا مضطرون إلى أن ننتقل معه من معنى إلى معنى ومن فصل من فصول القصيدة إلى فصل[4] .

ولا يسعنا فى هذا المقام إلا أن نعجب من تعليق الدكتور ، لأنه يوحى إلينا بأن فهمه للوحدة العضوية مهزوز ، وأنه يتفق وفهم النقاد القدامى الذين يفهمون الوحدة العضوية على أنها إجادة وصل أجزاء القصيدة فقط .

وفى مجال التطبيق يرى العقاد أننا لا نجد الوحدة العضوية متحققة فى شعر شاعر عربى مثل تحققها فى شعر « ابن الرومى » وذلك لطول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه ، لأنه كان متصوراً وعاطفاً وذا ملكة شاعرة قوية .

---

(١) راجع : Wordsworth poetry and prose, With Essays by Coleridge, Hazlitt, de Quencey, P. 1 - 2 etc.

(٢) ، (٣) ، (٤) طه حسين : فى الشعر والنثر ص ١٤٩ ط اولى سنة ١٩٣٦ .

على أن العقاد يرى أن استرسال « ابن الرومى » جعله يخرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها نمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير[1] .

وتتضح مخالفة « ابن الرومى » لسنة النظاميين فى أنه استطاع أن يبنى قصيدته بناء عضوياً حياً بمعنى أن جعلها (كلا) واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة[2] .

وعلى هذا المستوى من الفهم للوحدة العضوية الذى ندركه لدى العقاد عام ١٩٣١ فى كتابه « ابن الرومى » نراه ينقد حافظ إبراهيم وهو فى العشرين من عمره ، وإن يكن فى ذلك الوقت لم يدون آراءه النقدية فى الوحدة العضوية ، ولكن نقده لها يدل على أصالته وعمقه فى فهم الوحدة العضوية فهماً يصعب على معاصريه أن يفهموه آنذاك ، ذلك أن حافظاً قد وجه قصيدة إلى البرنس حسين كامل باشا (السلطان حسين فيما بعد) يوم العاشر من نوفمبر سنة ١٩٠٩ والتى يقول فى مطلعها[3] :

لقد نصل الدجى فمتى ننـــام أهم زاد نومك أم هيـــام ؟

فكتب العقاد حينذاك فى صحيفة « الدستور » ما خلاصته أن حافظاً « أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المُخَمَّل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه ، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد ، فتلك هى مرقعة الدراويش[4] » .

---

(١) ، (٢) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٣١٦ .

(٣) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٥٣ .

(٤) عباس العقاد : اليون الشعوب ـ ص ١٥٢ .

وبهذا المستوى من الفهم أيضاً رأيناه ينبرى لنقد قصيدة أحمد شوقى التى يرثى بها مصطفى كامل ، ويضع فى ثنايا نقده لها مبادئه النقدية للوحدة العضوية فى صورتها الأولى بالنسبة لما أضافه بعد ذلك من مبادئ .

على أنه فى نقده لهاتيك القصيدة يخبرنا أنها لم تشتمل على الوحدة العضوية ، وأنها لا تعدو أن تكون كومة من الرمل المهيل خلت من أى هندسة ويكتبها كما رتبها شوقى ، ثم يعيدها على نسق وترتيب آخرين ، يبتعدان جِدَّ الابتعاد عن الترتيب الأول ، ليقرأها القارئ المرتاب ، وليلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح فيها ولا سياق ولاشعور يؤلف بينها[1] .

ثم يعقب على ترتيب شوقى للقصيدة « لأنها لم تأب أن تستقر فى فرطاس واحد . ولقد كان أحرى بها أن تسمى أربعة وستين بيتاً منظومة فى كل شىء ، أو فى لا شىء ، فاعتبرها أيها القارئ على هذا الترتيب ، ثم خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتاً لم تزد ولم تنقص ، ولم تخسر حسنة كانت لها ، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً[2] » .

وبعد انتهائه من ترتيبها على حسب ما يتفق وفهمه لها ، يدَّعى أنه يوجد بينها وبين سابقتها تفاوت بحيث يجعل هذه غير تلك ، وأنه قد تناول الأبيات عفواً كما بدرت له ، ولم يتحر الإقصاء فى الترتيب ، ولو أنه غير بعض الضمائر التى تعلق الاسم على الاسم ، ولا رابطة بينها ، وصحف حروف العطف التى تصل الجملة بالجملة ولا تناسب بين معناهما ، لم يكد يجتمع بيت من القصيدة على بيت ، وإنما يظهر انحلال هذه القصيدة من سؤال القارئ نفسه : « هل قرأ فى الشعر أشد تفككاً منها ؟ فعلى حسب الجواب يكون حكمه على مصدرها من قريحة شوقى ، وهل هى نبعت من شعر فياض يتدفق على موضوعه فيغمره كما يغمر السيل الوهاد والنجاد ، أم تقطرت من عقل ناضب

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد صفحات ٨١ ، و ٨٢ ، و ٨٣ ، و ٨٤ .

يبض بالقطرة بعد القطرة يخلع الضرس ويخع النفس ، فتأتى كالرشاش : لا يتولد منه إلا الوحل واليبس[1] ؟ » .

ومعنى هذا أن العقاد يطلب من القصيدة أن تكون مبنية بناء عضوياً حياً بحيث تتحقق فيها وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء فيها وظيفته ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر .

الصورة والوحدة العضوية :

ولم ينس العقاد أن يبحث عن علاقة الصورة الشعرية بالوحدة العضوية، إذ أنه يرى أن الملكة الفنية التى يستدل بها على قدرة الشاعر واستعداده تسمى بتداعى الفكر وتساوق المعانى ، وهى التى يؤلف بها الشاعر بين أقصى الخواطر وأقصاها بحرف يصحفه أو معنى يعكسه أو مناسبة تهيؤها له قريحته المتوثبة الحافلة ، وفى الوقت نفسه يربط بين الظواهر والبواطن بذلك الخيط النفسى الذى يضم شتات هذه الخواطر ويجعل منها وحدة معنوية[2] .

ويمضى العقاد فى وصف ملكة « تداعى الفكر » مدعياً أنها تكثر فى أصحاب الفنون يضمون بها الخاطر إلى الخاطر بتصحيف يسير فى اللفظ أو المعنى وبمناسبة دقيقة من الخيال الصحيح أو الوهم الكاذب ، فيصلون بها بين الطرفين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض ويلتمسون بها المشابه والمغازى حيث لا شبه ولا مغزى لمن لم يوهبوا هذه السرعة فى توارد الفكر وتساوق المعانى والألفاظ[3] .

ومعنى هذا أن الصورة الشعرية من حيث علاقتها « بتداعى الفكر » كعلاقة الجسم من الروح ، لأنها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها ،

---

(١) العقاد : الديوان ـ ص ٨٦ و ٨٧ .

(٢) ، (٣) العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون صفحات ١٦٧ ، و ١٦٨ ، و ١٦٩ .

لأنه خاصة العقل ، ولكن ليس معنى هذا أن الصورة لا أهمية لها بالنسبة للفكرة ، إذ أن الفكرة لا وجود لها من غير أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهى الصورة التى ينظمها العقل بالتداعى ، والإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئاً أو يستفيد علماً إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهنى من غير عون من الخيال أو الوهم .

ومن ثم فإن علاقة الصورة الشعرية بالقصيدة المبنية بناء عضوياً حياً علاقة الجزء بالكل ، حيث أنك تنتقل بين أبيات القصيدة من صورة إلى صورة ومن منظر إلى منظر ومن حركة إلى حركة حتى تأتى عليها ، وقد استعرضت فى خيالك متحفاً واسعاً من الأشكال والخطوط عملت فيه القريحة والنظر واشترك فيه الفن والإحساس ، وروى لك أصدق الرواية عن عين تلمح فتعى ونفس تحس فتستوعب وخيال يدخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسمات[1] .

وفى هذا المقام نلاحظ بوضوح مدى استفادة العقاد من النقاد الإنجليز الذين وقف عندهم فى قراءاته الأولى من أمثال كولبردج وهازلت وغيرهما ، ذلك أن كولبردج يرى أن الوعى الإنسانى قوة يمثل الشاعر بها الطبيعة بحيث تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة[2] .

ويمضى كولبردج قائلا إنه حين يفكر متأملا فى مناظر الطبيعة وهو ينظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذته البليلة بالأنداء ، فإنه يبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشىء فى داخل ذاته كان موجوداً قبل ولن يزال ، أكثر من حرصه على البحث عن شىء خارجى جديد ؛ وحتى لو كان الشىء جديداً فإنه يظل يتملكه شعور مبهم بأن هذه الظاهرة الجديدة بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خبيئة فى أطوار طبيعته الذاتية[3] .

---

(١) العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ـ ص ١٦٦ .

(٢) ، (٣) انظر Wordsworth, Poetry and Prose, with essays by Coleridge, Hazlitt, de Quinecy, P. 10 etc.

وانظر كذلك : الأدب المقارن ط ثالثة ص ٣٨٢ ، والنقد الأدبى الحديث ص ٤٢٠ وما بعدها : للدكتور محمد غنيمى هلال ، وراجع له أيضا مجة « المجلة » أغسطس ١٩٥٩ ، العدد ٣٢ مقالا تحت عنوان « خصائص الصورة عند الرومانتيكيين » .

أما هازلت فإنه كان يبحث فى نقده فى تفكير الشاعر المبدع للنص ليرى الصدق الكامل بين أفكار الشاعر وصوره ، أو بين أفكاره ومشاعره ، وليس أدل على ذلك من قوله فى محاضرة له عن الشعر : « إن الشعر هو الأفكار التى تثير فينا نغمات متوافقة ليست ضد إرادتنا[1] » .

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفهم أهمية الخيال فى الصورة الشعرية ، والنتائج الفنية التى تترتب على الاعتداد به ، كعضوية الصورة والبنية الحية فى القصيدة والحركة الداخلية فيها .

وفى توضيح ما سبق يمكننا أن نعتمد على ما كتبه الدكتور محمد غنيمى هلال فى هذا الصـــدد ؛ إذ أنه قرر أن الرومانتيكيين يرون أن عضوية الصورة لازمة للشعر الغنائى ، وذلك لأنه لا يعتمد على الحدث ولكن على الصورة ، ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى ، كى تحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر ، ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله ، وتبعاً لذلك يكون موضوع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً ، أى وحدة حية كاملة ، فتؤدى الصور الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود وتخضع القصيدة فى ذلك لروح داخلية أيضاً يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفنى وحدة الموضوع ووظيفة أجزائه[2] .

ويرى الدكتور هلال كذلك أن عضوية الصورة الشعرية وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والخلجات الشعورية عن طريق الحواس والخيال ، فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون

---

(١) انظر : The spirit of the age, By William Hazlitt P. 170 etc.

وراجـــع كذلك : Lectures on the English Poets by, William Hazlitt (on Poetry in General) p. I etc.

(٢) راجع « المجلة » العـــدد ٣٢ سنة ١٩٥٩ تحت عنوان (خصائص الصورة عند الرومانتيكيين) للدكتور محمد غنيمى هلال .

والشكل كما تحيا الروح فى الجسم[1] ، لأن الصـــور وسائل تجسيم المشاعر والأفكار التجريدية والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة لأن الطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها .

والنتيجة الثانية الناشئة عن تداعى الفكر وتساوق المعانى وعلاقة الخيال بها إنما تستتبع النتيجة الأولى وهى عضوية الصورة « وخلاصة ما يقال فى تلك القصيدة أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر التى يمتاز بها عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير »[2] .

على أننا نعتقد مع الدكتور هلال أن هذه النظرة إلى القصيدة من خلال تلك المقاييس تتفق مع نظرة الرومانتيكيين إلى القصيدة ، وليس أدل على ذلك من رأى أوسكار وايلد — Oscar Wilde فى الصورة وعضويتها ، والذى يتضمن أن الفن روح يعبر عن نفسه فى صور المادة ، كما أن طبيعة الأجسام مادة فى تفاعل مع الروح . وعلى هذا فالفن حتى فى أقل درجات مظاهره يتحدث إلى الحس والروح على السواء[3] .

وكذلك نجـــد أن وردزورث — Wordsworth وهو من أوائل من تحدثوا بإفاضة عن هذه الخاصة الفنية للصورة الشعرية ، يرى أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج العناصر المتباعدة فى أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كى تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً . أما كولبردج فيرى أن الشاعر عليه أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيما يعالج من مشاعر .

وفى تصورنا أن العقاد فى فهمه لعلاقة الصورة الشعرية بالوحدة العضوية

---

(١) ، (٢) انظر : المرجع السابق ، وانظر كذلك : الأدب المقارن — ص ٣٨١ — ٣٨٣ ط ثالثة ، والنقد الأدبى الحديث — ص ٤٢٠ ط ثالثة .

(٣) انظر مجلة (المجلة) العدد ٣٢ سنة ١٩٥٩ تحت عنوان (خصائص الصورة عند الرومانتيكيين) للدكتور هلال .

كان على أصالة تامة، جعلت الدكتور هلال يسير مساره فيما بعد فى هذا الصدد، وإن وضح الدكتور هلال ما أجمله العقاد ، وأرجعه إلى مصادره فى النقد الأوروبى[1] .

وسواء علينا أكانت نظرية العقاد فى الصورة الشعرية ووظيفتها فى الوحدة العضوية تتفق ونظرة الرومانتيكيين أم لم تتفق ، وسواء علينا أكان حديث العقاد عن هذه العلاقة مجملا أم مفصلا ، ذاكراً فيه مصادره فى النقد الأوروبى أم لم يذكر . . سواء علينا هذا كله فإننا لنسجل له السبق فى الحديث عن الوحدة العضوية من حيث علاقتها بالصورة الشعرية . .

على أن الذى يجب أن نلتفت إليه حقيقة فى هذا المقام أن العقاد استخدم فهمه لهذه العلاقة فى نقد شوقى من حيث صوره الشعرية وعلاقتها بالوحدة العضوية ؛ بل فى تحطيم شاعريته ، وذلك لأن شوقياً مولع بالأعراض دون الجواهر ، على الرغم من أن الفرق بينهما كالفرق بين الخطأ واللعب والسخف والعبث ، ولكل منهما سبب يمت به إلى الآخر إذا تشابها فى الصدور عن عن طبع أعوج وعقل فارغ ، والتفطن إلى هذا الضرب من العبث عسير على من يدركه بالبداهة ، كما يعسر على الأطفال إدراك رزانة الرجال[2] .

ويستدل العقاد على ما ذهب إليه فى أن شوقى مولع بالأعراض دون الجواهر بقصيدته التى رثى بها مصطفى كامل ، والتى يقول فى مطلعها[3] :

المشرقان عليك ينتحبـــان قاصيهما فى مأتم والدانى

إذ أنه دونها فى كتابه « الديوان فى الأدب والنقد » على حسب ترتيب شوقى لها ، وعقب عليها بقوله : « كذلك انتظمت لشوقى مرثاة فى مصطفى كامل وسماها قصيدة ، لأنها لم تأب أن تستقر فى قرطاس واحد . ولقد كان أحرى بها أن تسمى أربعة وستين بيتاً منظومة فى كل شىء أو فى لا شىء ،

---

(١) انظر مجلة « المجلة » العدد ٣٢ سنة ١٩٥٩ تحت عنوان (خصائص الصورة عند الرومانتيكيين) للدكتور هلال .

(٢) انظر : العقاد فى الديوان فى الادب والنقد ـ ص ٩٤ .

(٣) المرجع السابق صفحات ٨١ و ٨٤ و ٨٥ و ٨٦ .

فاعتبرها أيها القارئ على هذا الترتيب ، ثم خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتاً لم تزد ولم تنقص ، ولم تخسر حسنة كانت لها ، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً »[1] .

ثم رتبها على حسب ما ارتآه لها ، وادعى أنه رتب أبياتها كما بدرت له ، ولم يتحر الإقصاء فى الترتيب ، لأنه لو غير بعض الضمائر التى تعلق الاسم على الاسم ولا رابطة بينهما ، وصحف حروف العطف التى تصل الجملة بالجملة ولا تناسب بين معناهما ، لم يكن يجتمع بيت من القصيدة على بيت ، وإنما يظهر ذلك جلياً من نقد العقاد للقصيدة وتبيانه للإحالة التى ارتكبها شوقى فيها من حيث فساد المعنى الذى تتضمنه أبيات القصيـــدة . . وكذلك ولعه بالأعراض دون الجواهر كما فى قوله[2] :

دقات قلب المرء قائلة لـــه إن الحياة دقائق وثـــوان

يرى العقاد أن المعنى الذى تضمنه هذا البيت أن السنة أومائة السنة التى قد يعيشها الإنسان مؤلفة من دقائق وثوان ، وهذا هو جوهر البيت .

ويتساءل العقاد قائلا : « فهل إذا قال قائل : إن اليوم أربع وعشرون ساعة ، والساعة ستون دقيقة يكون قد أتى بالحكمة الرائعة ؟ وقد يقال إنه قرن بين دقات القلب ودقات الساعة ، وهذه هى البراعة التى تعجب شوقى وقراءه ، وبها هدانا إلى واجب الفن بالحياة »[3] .

ومن ثم يرى العقاد قصر المسافة التى يذهب إليها شوقى وقراؤه فى إعجابهم . وأن بلاغتهم المزورة لا تتعلق بالحقائق الجوهرية والمعانى النفسية ، بل بمشابهات الحس العارضة ، وإلا فلو قورن بين الساعة والقلب أيام كان يقاس الوقت بالساعات المائية أو الرملية ، فهل يفهم لهذه المقارنة معنى ؟ وهل لدقات القلب الخالدة علاقة حقيقية بدقات الدقائق والثوانى يستنبط منها الإنسان سر الحياة ؟ أبهذه العوارض يقدر الأحياء نفاسة حياتهم ؟ وهل يتوقف

---

(١) ، (٢) ، (٣) انظر العقاد فى الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٩٤ ، ٩٥ .

المعنى الذى ينظم فى الحياة الإنسانية على علاقة سطحية باختراع طارئ[1] ؟

ومعنى هذا أن الحقائق الخالدة لا تتعلق بلفظ أو لغة ، لأنها حقائق الإنسانية بأسرها ، قديمها وحديثها عربيها وأعجميها ، ولا تتعلق الحقائق الخالدة كذلك بفترة محدودة ولا تقوم على مشابهة زائلة[2] .

وبهذا الفهم لعلاقة الصورة الشعرية بالوحدة العضوية ينفى العقاد أن يكون الشعر الجاهلى نموذجاً يقتدى به فى النظم ، لأنه فى الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة ، يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ، ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول[3] .

وينتهى العقاد إلى أنه يوجد فى القصائد الجاهلية — غير التفكك وضعف الصياغة — كثير من العيوب العروضية والتكرير الساذج والاقتسار المكروه ، والتجوز المصيب الذى يؤخذ من روايتهم له أن الشعر لم يكن عندهم فناً استقل به صناعه الخبيرون به ، وإنما كان ضرباً من الكلام يقوله كل قائل ويروى المحكم منه وغير المحكم على السواء[4] .

النقاد القدامى والوحدة العضوية :

وقبل أن نختم الحديث عن الوحدة العضوية ، لا بد لنا من هذا التساؤل : هل كان العقاد أول من تحدث فى هذه النظرية فى النقد العربى بصفة عامة ، والنقد الأدبى الحديث بصفة خاصة ، أم أنه سبق إلى ذلك من النقاد القدامى للشعر العربى ، ومن بعض النقاد المحدثين ؟

وللإجابة على هذا التساؤل ينبغى أن نشير إلى أن هناك من النقاد القدامى من فطن إلى الوحدة العضوية وتحدث عنها ؛ غير أن فهمه لها قد انحرف بها عن حقيقتها كما فهمها أرسطو قبلا ، وكما فهمها العقاد أخيراً ؛ إذ فهم هؤلاء أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة[5] .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق .

(٣) ، (٤) انظر : العقاد فى مراجعات فى الآداب والفنون — ص ١٠٣ .

(٥) راجع النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢١٥ ط ثالثة .

ولا أدل على ذلك مما نقله ابن رشيق عن الحاتمى « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، غادر الجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتُعَفّى معالم جماله ، وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحالة احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء ، وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا دارسه »[1] .

ويمضى الحاتمى فى حديثه مدعياً أن الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين مذهبهم التعالم عن كذا وكذا على حد تعبيره ، وقصارى كل أحد منهم وصف ناقة بالعتق والنجابة والنجاء ، وأنه امتطاها فادّرَعَ عليها جلباب الليل ، وربما اتفق لأحدهم معنى لطيف يتخلص به إلى غرض لم يتعمده[2] .

والحاتمى فى شرحه هنا لوحدة القصيدة لا يرى ضيراً على وحدتها من اتصال الغزل بالمديح ما دام هذا الاتصال قوياً شديداً ، وعلى هذا فإنه لا يرى تعدد الأغراض فى القصيدة مانعاً من وحدتها .

وفى تصورنا أن قول محمد بن طباطبا هو أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو فى النقد ، لأنه ردد هو الآخر فكرة الوحدة العضوية ولكنه لم يفهمها حق الفهم ، وذلك إذ يقول : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ؛ فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر

---

(١) ، (٢) راجع : العمدة لابن رشيق القيروانى جـ ٢ ــ ص ٩٤ وما بعدها .

إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها نسجاً ، وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . لا تناقض فى معانيها ، ولا وَهْىَ فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها »[1] .

على أن ابن طباطبا قد أوجب على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه ، فيلائم بينها ، لينتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبّه إلى ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه »[2] .

ونخلص من هذا كله إلى أن العرب قد تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التى كشف عنها أرسطو . ولكن كان تأثرهم بها على منهج خاص ؛ إذ فهموا أن معنى الوحدة العضوية هو تآلف المعانى فى الشعر ، بغض النظر عن وحدة العمل الأدبى بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة تنسب إلى المجموع المتآلف[3] .

وخلاصة ما ذهبوا إليه — كما قرره الدكتور هلال فى هذا الصدد — هو « وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض فى داخل البيت أو البيتين المتجاورين وقد اطلقوا عليه التحام الأجزاء فى عمود الشعر » ، وهو ما يسميه الدكتور

(١) محمد بن أحمد بن طباطبا : عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ — ص ١٢٦ — ١٢٧ .

(٢) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ، ص ١٢٤ .

(٣) انظر الدكتور محمد غنيمى هلال النقد الادبى الحديث ط ثالثة ص ٢١٥ ، ٢١٦ .

هلال بالصورة الأدبية المفردة ، ومن ثم فلم يصل النقاد القدامى لا إلى وحدة الموضوع ولا إلى تآلف أجزائه فى داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية[1].

ويستدل الدكتور هلال على ذلك بقول محمد بن طباطبا بالرغم من توكيده للتأليف والانسجام بين المعانى : « ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولا كفصول الوسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه — على تصرفه فى فنونه — صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجاً معه »[2] .

ويتضح من هذا أن ابن طباطبا يرى أن الشاعر متى تخلص فى قصيدته من وصف الديار إلى الآثار والنوق ، ومن الغزل إلى المدح إلى الشكوى والاستماحة مثلا ، تكون قصيدته متسمة بالوحدة كما فهمها هو ، لأن فهمه للوحدة كما يبين لنا من كلامه السابق لا يعدو أن يكون مجرد وصل أجزاء القصيدة ، بحيث لا يكون المعنى الثانى منفصلا عن الأول وإن كان فى حقيقته مغايراً للمعانى التى سبقته . .

وقصارى القول فى فهم النقاد العرب للوحدة العضوية ، كما تحدثنا به نصوصهم التى أوردناها ، أننا نتفق مع الدكتور هلال فى أن تأثرهم بفكرة الوحدة العضوية لم يعدُ أن يكون إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة ، فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عما أراد أرسطو ، ولم يؤثر إدراكهم شيئاً يذكر فى بناء القصيدة القديم .

أما النقاد المحدثون فإننا نذكر أنه لم يسبق العقاد أحد فى الحديث عن الوحدة العضوية . اللهم إلا مطران خليل مطران ، ولم يكن حديثه عنها

---

(١) المرجع السابق .

(٢) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ص ٦ ، ٧ .

مباشراً ، بل انصب حديثه على المآخذ فى بناء القصيدة العربية من وجهة نظره ، فأوحى هذا الحديث أن مطران يتطلب وحدة عضوية فى القصيدة العربية .

بيد أننا نعتقد أنه لم يعمق حديثه فى هذا الصدد . فيرسم لنا مثلا منهجاً جديداً للقصيدة العربية يؤدى إلى تحقيق الوحدة العضوية فيها ، وذلك فى نظريات ومبادئ نقدية ، ومن ثم كان حديثه فيما نعتقد كما سبق أن بينا ذلك من باب الإلماع إلى ما يجب أن تكون عليه القصيدة العربية لا من باب التقعيد والتقنين ، كما رأينا عند العقاد الذى يفهم الوحدة العضوية فى القصيدة العربية على أنها وحدة موضوع ووحدة مشاعر يثيرها ذلك الموضوع ، ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ؛ على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر .

وإذن فالعقاد — كما يقول الدكتور هلال — أوضح منهجاً وأكثر عمقاً فى دعوته إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى فى إدراك الشعر ، وفى إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفى السمو بموضوعها وغاياتها ، وفى صدق صورها وتآزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها .

الخيال

١ ـ التصوير الشعرى

انتهينا فى الفصل السابق من الحديث عن الخلق الفنى ، وبانتهاء الحديث عنه نجدنا نقف وجهاً لوجه أمام الخيال فى الشعر ، وهو الفصل الذى نحن بصدد الحديث عنه الآن .

غير أنه يمكننا أن نشير قبل الحديث عن الخيال إلى أن العقاد كان من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الخيال بكل ما يندرج تحته من تقسيمات ، كما تحدث عن أهميته ووظيفته فى الشعر فى نقدنا الحديث .

وفى تصورنا أنه لا معدى لنا عن أن نشير كذلك إلى عملية التصوير الشعرى ، كيف تتم ؟ وكيف تكون ؟ وما الوسائل التى يستخدمها الشاعر وهو بصدد إحداث الصورة الشعرية ؟ . . وخلاصة مايقال فى الإجابة عن هذا التساؤل عن العملية الشعرية ، أن أساسها الأول هو الإحساس أو الإدراك الحسى ، وهذا الإدراك الحسى ما هو إلا فهم أو تَعَقُّلٌ بوساطة الصور ، أى أنه يترتب عليه إدراك المرئيات والمسموعات والمذوقات والمشمومات والملموسات بوساطة الحواس الخمس الظاهرة ، كما أنه يترتب عليه جودة الإنتاج أو رداءته ، بمعنى أنه إذا كان قوياً واضحاً استطاع الشاعر أن يصف ما يحس وصفاً دقيقاً مطابقاً للواقع[1] .

---

(١) حامد عبد القادر : دراسات فى علم النفس الأدبى ـ ص ٣١ ط أولى .

ومما يجدر ذكره أن الناس ليسوا سواءً فى الإدراك الحسى ، فمنهم البصريون الذين يكون إدراكهم للمرئيات واضحاً دقيقاً مستوعباً ، ومنهم السمعيون الذين يقوى فيهم إدراك الأصوات والنغمات ، ومنهم اللمسيون الذين تقوى فيهم حاسة اللمس فتدرك الملموسات إدراكاً تفصيلياً واضحاً ، ولا ريب فى أن قوة الإدراك الحسى فى ناحية من النواحى تساعد على دقة الوصف فى الناحية نفسها .

وإذن فليس غريباً أن يكون التصور هو الوليد الشرعى لذلك الإدراك الحسى ، إذ هو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس ، دون التصرف فيها بزيادة أو نقص أو تغيير أو تبديل .

ومعنى هذا أن اختلاف الناس فى التصور والقدرة على التصوير ، يرجع إلى اختلافهم فى الإدراك الحسى ، فالبصرى يقوى على تصوير المبصرات وتصويرها تصويراً واضحاً دقيقاً ، والسمعى يقوى على تصويره للأصوات والنغمات فيساعد ذلك على حسن تصويرها ، وكذلك يقال فى الذوق والشمى واللمسى ، ومن هنا فإن الشاعر الذى يقول[1] :

لما نزلنا نصبنا ظل أخبية ... وفار باللحم للقوم المراجيل

وردٌ وأشقر ما يؤنيه طابخه ... ما غيَّر الغلىُ منه فهو مأكول

إنما يصف ما رأى وأحس من قبل معتمداً فى ذلك على عملية التصور ، ولذا فقد جاءت الصورة مطابقة للواقع لا زيادة فيها ولا تغيير ولا تبديل ، إذ قد استحضر جزئيات الصورة كالأخبية وظلها والمراجيل وفورانها ، ولون اللحم الوردى الأحمر ، وغليان الماء واللحم فيه ، والتهام اللحوم بمجرد أن يغير لونها غليان الماء[2] .

على أن الدكتور هلال يُقرِّب طبيعة الصورة من الأذهان ، معتمداً فى

---

(١) هو عبدة بن الطبيب : راجع الكامل للمبرد جـ ١ ـ ص ٢٦٥ ، دراسات فى علم النفس الأدبى ـ ص ٣١ .

(٢) حامد عبد القادر : دراسات فى علم النفس الأدبى ـ ص ٣١ وما بعدها .

ذلك على ما كتبه « سارتر » فى هذا الصدد وذلك بتمثيله لها بالوردة التى يراها الإنسان ، فإذا به بصدد شىء من الأشياء خارج عن حدود ذاته ، مستقل فى وجوده عنه ، ويفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على وعيه الإنسانى بحيث لا يستطيع أن يتحكم فيه بهذا الوعى إيجاداً أو إعداماً ، وليس له دخل فى تغيير شىء من مقوماته ، لأنها خارجة عن نطاق وعيه التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد لذاته فى حال النظر والتأمل من حيث إنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات[1] .

فالوردة هنا — إذن يتأملها ، وهى شىء من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ليتعرف على خصائصها ومقوماتها ، ولكنك إذا أدرت وجهك عن هذه الوردة إلى شىء آخر : شجرة أو نهر مثلاً ، فغابت الوردة بذلك عن نظرك فإنك تظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعدومة بتحول ناظرك عنها ، فهى ما زالت موجودة لم تفقد وجودها ولكنها لم تعد تشغل وعيك . فإذا أثرتها — بعد ذلك — دون أن تنظر إليها ، فإنك تتمثلها بخصائصها التى هى لها حين كانت أمامك . وهذا الذى تتمثله منها — دون نظر إليها — هو صورتها[2] .

ويرى الدكتور هلال أن هذه الصورة هى التى تشغل وعيك ، كما كانت الوردة نفسهـــا تشغله منذ قليل حين كنت تتأمل فيهـــا . ولكن وجود الوردة أمامك فى حالة نظرك إليها هو وجود شىء من الأشياء ، ووجودها حين تمثلتها فى حال غيابها عن ناظرك هو وجود صورة هذا الشىء ، وكلا الوجودين لايتميز عنه الآخر فى جوهره . فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعيك هى هى لا تتغير فى الحالين[3] . .

بيد أن وجودها صورة أقل فى مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلا أمام النظر ، ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهنى أكثر من الجهد فى

---

(١) و (٢) و (٣) انظر مجلة « المجلة » العدد ٣١ فى يولية سنة ١٩٥٩ ، تحت عنوان « فلسفة الصورة الشعرية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

النظر إليها ، ويتعلق فى الوقت نفسه بوعيك وحده ، وأنت فيه أكبر إيجابية ، ويستتبع أنك لا تراها فهى غائبة عنك ، أو فى حكم المعدوم بالنسبة لك ، وهى فى الصورة ملك لوعيك تتحكم فيها ، فتستطيع أن تنميها أو تطورها أو تغير وضعها من غير أن يمس ذلك وجودها الخارجى فى شىء ، وتستطيع كذلك أن تنظمها فى سلك صـــور أخرى من جنسها ، أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إرادياً لغاية خاصة(١) .

على أن الدكتور هلال يقرر أن فى هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملكاً لعالم الفكر بعد أن كانت شيئاً من الأشياء ، وعلى حسب النظرة إلى الصورة فى علاقتها بالشىء من جهة وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة إليها فى الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبيـــة ، مما كان ذا أثر كبير فى نهضة الشعر أو ركود ريحه فى هذه المذاهب ، وذلك للارتباط الوثيق فى تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة فى العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى(٢) .

وإذا كان ما سبق هو رأى عالمين من علماء النفس والنقد فى تكوين الصورة الشعرية ، فما رأى العقاد فى ذلك ؟ ؟

يرى العقاد أن الملكة الشاعرية هى أشبه الأشياء بالزجاجة المصورة التى ترسم ما يقابلها وهذه الملكة هى التى يتم بها التصوير فى نظر العقاد ، فالزجاجة المصورة الحساسة الواسعة لا تدع مما يقابلها شيئاً إلا رسمته وجاءت بصورة منه ، وكذلك الملكة الشاعرية زجاجة مصورة تقابل العالم بأسره ، فإن كانت حساسة واسعة جاءتنا بصورة من العالم كله ، وأمكننا أن نعرف ما هو العالم كله كما رآه الشاعر من خلال ذاته التى تبرز فى قصيدته ، وإن لم تكن كذلك جاءت بقطعة منه ، وبلغت مايتاح لها أن تبلغ فى تلك القطعة المحدودة ، ولكنك لا تبادل

---

(١) و (٢) انظر مجلة « المجلة » العدد ٣١ فى يولية سنة ١٩٥٩ ، تحت عنوان « فلسفة الصورة الشعرية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

هذه الصورة بالصورة العالمية ، وإن كانت تفوقها فى التظليل والتلوين[1] .

وهذا هو الذى يقصده العقاد بالشاعر الذى له عالم ، إذ يرجع فيه إلى هذا المقياس الإنسانى الصحيح للشاعرية الممتازة فى بابها ، لأن الشاعرية ، من وجهة نظره ، ملكة إنسانية قبل أن تكون ملكة لغوية أو بيانية[2] .

ومعنى هذا أن الصورة الشعرية ، فى تصور العقاد ، تمر بمرحلتين : الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل ، وهو الإدراك الحسى ، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج وهو التعبير ممتزجاً بالخواطر التى تتلقاها النفس

التشخيص فى التصوير :

ولكى تكون الصورة الشعرية جيدة ، فلا بد لها من التشخيص الذى هو ملكة خالقة تستمد قدرتها من الشعور حيناً أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسماوات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامسة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظه تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة[3] .

والقدرة على التشخيص ملكة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين ، ولابد إذن من شعور يسبق التشخيص ويلقى عليه ظله ويثبت فيه من حياته[4] .

ولم يشأ العقاد إلا أن يبين أن التشخيص الشعورى غير التشخيص الذى هو حيلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ، ويوحيها إلينا تداعى الفكر وتسلسل الخواطر .

ثم يبين لنا المعانى التشخيصية التى يأتى بها اللفظ ، وذلك حينما ينظر بعض الشعراء إلى الشمس ساعة الغروب ، فيجعلها فى هذا المشهد حسناء

---

(١) و (٢) العقاد : يسألونك ـ ص ٤٣ ، و ٤٤ .

(٣) و (٤) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٢٩٦ ، ٢٩٧ .

مفارقة ، وما دامت حسناء مفارقة فهى معشوقة أو عاشقة ، وما دامت عاشقة فهناك قصة غرام تدور على هذا المعنى إلى حيث ينتهى بها المطاف ، وكل هذا لأن الشمس مؤنثة فى اللغة العربية ، وحسناء فى تشبيهات الشعراء ، فهى قصة مولدة من لفظ عرضىّ قد يكون لها نصيب من الشعور وقد لا يكون لها أقل نصيب(١) .

أما التشخيص الذى يرتكز على الملكة الخالقة ، والذى سماه العقاد التشخيص الشعورى الذى يأتى من الشعور ، فهو التشخيص الذى لا يمكن أن يخلقه اللفظ ولا التشبيهات ولا تسلسل الخواطر ، فهو الشعور العميق بوحشة الغروب ، وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من ترنيق وضراعة وانكسار ، ونظر يائس كنظر المريض إلى العُوَّاد ، ووجوم شائع بينها وبين عيون النور التى تغرورق على الأغصان لتدمع وتلحظ ألحاظاً خشعاً من الشجو والإغضاء(٢) .

ويضرب العقاد لهذا اللون من التشخيص ، وفى نفس المشهد الذى تحدث عنه وهو مشهد الشمس ساعة الغروب ، بقول ابن الرومى الذى ذهب العقاد إلى أنه سبق كثيراً من الشعراء فى الأمم كافة فى التصوير المطبوع(٣) :

إذا رنّقتْ شمس الأصيل ونفّضت ... على الأفق الغربى ورسا مذعذعا
وودعت الدنيا لتقضى نحبها ... وشنوّل باقى عمرها فتشعشعا
ولاحظت النُّوَّار وهى مريضة ... وقد وضعت خداً إلى الأرض أضرعا
كما لاحظت عُوَّادَه عَيْنُ مدنف ... توجّع من أوصابه ماتوجعا
وظلت عيون النور تخضل بالندى ... كما أغرورقت عين الشّجى لتدمعا
يراعينها صوراً إليها روانياً ... ويلحظن ألحاظاً من الشجو خُشّعاً
وبيّن إغضاء الفراق عليهما ... كأنهما خلاّ صفاء تودعا

---

(١) المرجع السابق ٢٩٦ ، ٢٩٧ .
(٢) المرجع السابق ـ ص ٢٩٧ .
(٣) المرجع السابق ـ ص ٢٩٠ ، ٢٩١ .

وقد ضربت فى خضرة الروض صفرة ... من الشمس فاخضر اخضراراً مشعشعا
وأذكى نسيم الروض ريعان ظله ... وغنى مغنى الطير فيه فسجعا
وغرد ربعىٌّ الذباب خلاله ... كما حشحث النشوان صنجاً مشرعا

فابن الرومى يصف فى هذه الأنشودة الطبيعة الوصف الذى يقتضيه ذلك الشعور ويمليه ذلك التصور ، فيشف وصفه لها عن شغف الحى بالحى وشوق الصاحب إلى الصاحب ، وتسمع من تشبيبه بها رنة طرب أو شجو لا تخرج إلا من نفس مفعمة « بأصداء الطبيعة » قد نفذت إلى طويتها وشاركتها فيما تتخيله لها من حزن وسرور[1] .

فهو يحيا مع الشمس الغاربة حين تضع على الأرض « خداً أضرع » من دهشة الفراق ، وهو يحيا مع النوار حين تخضل بالدمع عيونه وتهبط مع الليل شجونه ، وهو يحيا مع الذباب المغرد والطير الساجع فى ساعة الغروب ، التى يمتزج فيها الحنان الذائب بالشوق الخفيض ، وهو ينتظم ذلك كله فى أنشودة واحدة ، لم تدع مزيداً لفن اللون والحركة ، ولا مزيداً لوحى الخيال والسليقة[2] .

والشاعر القدير هو الذى يستطيع نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، وهذه القدرة هى عماد التصوير المطبوع ، فلا ينظر الشاعر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً ، وأخذت فى العمل موفقة مجيدة[3] .

ويرى العقاد كذلك أن هذه القدرة فى التصوير المطبوع ، مضافاً إليها القدرة على خلق الأشكال للمعانى المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة ، هى التى سبق بها ابن الرومى كثيراً من شعراء الأمم الذين قرأ لهم العقاد ، من مشارقة ومغاربه أو يونان أقدمين وأوربيين محدثين ، ذلك أنه لا يوجد شاعر ممن قرأ لهم العقاد ، له من الملكة المطبوعة فى التصوير مثل

---

(١) و (٢) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٢٩٠ ، و ٢٩١ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ٢٩٩ ، و ٣٠٠ .

ما كان لابن الرومى فى كل شعر قاله مشبهاً أو حاكياً على قصد منه أو على غير قصد[1] .

وفى اعتقادنا أن هذه النظرة تتفق ونظرة الرمانتيكيين للصورة الشعرية ، إذ يرون أنه لابد أن تكون شعورية تصورية ، لا عقلية فكرية ، تكون الصورة فى مظهرها الجمالى وسبيلها إلى الشعور ، ولكن فى طريقة خلقها لابد من فكر لأن الفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصورة الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها[2] .

على أن « كوليردج » قد عاب على الشعر الكلاسيكى أنه يضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية ، أى أنه يضحى بالقلب فى سبيل العقل . وكذلك « وردزورث » يرى أن العواطف والصور يجب أن تتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر وتتمثلا طبيعياً لذى الذهن فى نشوة فنية ، والخواطر والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية والعضوية[3] .

على أنه إذا تمت للشاعر القدرة على نقل الأشكال الموجودة ، كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، فإن العقاد يرى أن شعره لا ترى فيه إلا صوراً تتوالى عليك بالمناظر التى تبصرها العين ، والخواطر التى تتلقاها النفس ، والحركات التى تؤلف بين ما ترى وما تحس تأليف الشريط المتحرك لما انطبع عليه من الأشكال والفصول .

كما يرى العقاد أن الشاعر فى هذه الحالة يكون كالرسام الذى يبسط لوحته أمامه ويقبل على الوجوه والأشكال يتفرسها ويطيل النظر فى ملامحها وإشارتها وما تشف عنه من المعانى وتشير إليه من الدلائل ، ويراقبها فى التفاتاتها ومواقفها وحركاتها لينثنى بعد ذلك إلى لوحته فيثبت عليها ما توارد

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠٠ .

(٢) ، (٣) راجع مجلة « المجلة » العدد ٣٢ سنة ١٩٥٩ تحت عنوان « الصورة الشعرية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

على بصره وقريحته من الألوان والمعارف والهيئات ، من حيث هى تحفة فنية تستهوى الحواس والأذواق[1] .

ومن هنا فانك لاتزال تتنقل فى قصيدة الشاعر بين أبياتها من صورة إلى صورة ، ومن منظر إلى منظر ، ومن حركة إلى حركة ، حتى تأتى عليها وقد استعرضت فى خيالك متحفاً واسعاً من الأشكال والخطوط ، عملت فيها القريحة والنظر ، واشترك فيه الفن والإحساس ، وروى لك أصدق الرواية عن عين تلمح وتعى ، ونفس تحس فتستوعب ، وخيال يدخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسمات[2] .

على أن العقاد يوضح الحركة فى التصوير بوساطة التطبيق على شعر ابن الرومى توضيحاً يقفنا على ماهيتها فى وضوح وجلاء تأمين ، وذلك حينما يتناول قول ابن الرومى[3] :

وجلس من الكتان أخضر ناعم توسّنه دانى الرباب مطير
إذا اطّردت فيه الشمال تتابعت ذوائبه حتى يقال غدير

فالبيتان لا يدعان محسوسة واحدة من محسوسات حقل الكتان ، إلا وعياها وسجلاها ، والتهماها كما يلتهم الفم الجائع ما يشتهيه ، وذلك لأن كل حاسة من حواس ابن الرومى هى فى جوعها إلى محسوساتها كالفم الجائع إلى الطعام الذى تقوم به الحياة[4] .

ويوضح العقاد أكثر من هذا حينما يقول : « إن هذه الصورة يروعك منها — أول ما يروع — صدق تمثيلها للحركة فى الجملة والتفصيل ، ليس أصدق من وصف ذوائب الكتان بالغدير وهى تتلاحق مع الريح ، ثم يتم تصوير الحركة هنا تصوير اللون الأخضر ، والملمس الناعم ، والغيم الذى يسرى عليه جلس الكتان مع الليل فى وقت الوسن ، ويسفّ بحواشيه المطيرة إلى الأرض

---

(١) و (٢) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٥ ، و ٣٠٦ .

(٣) ، (٤) العقاد : ابن الرومى — ص ٣٠٠ ، و ٣٠١ ، ويسألونك للعقاد ص ٤٥ ، و ٤٦ ، ومراجعات للعقاد أيضا ص ١٦٠ وما بعدها .

البليل . فالصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة، ولا حظّ من حظوظ العين واللمس والخيال ، وليس فى البيت كلمة واحدة إلا لها مكانها من الصورة ونصيبها من التكوين والتمثيل والتبيين »[1] .

وحينما تناول وصفه لحركة الرقاق فى يد الصانع فى قوله :

ما بين رؤيتها فى كفه كرة ... وبين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ما تنداح دائرة ... فى صفحة الماء يرمى فيه بالحجر

فابن الرومى استطاع أن يصور الرقاق وهى تكبر فى لمح البصر كما « تنداح » الدوائر فى صفحة الماء[2] .

وحينما تناول وصف ابن الرومى للقمر فى سريانه :

وأسفر القمر السارى فصفحته ... ريّا ، لها من صفاء الجو لألاء

ووصفه لحركة الرى فى النبات :

ويجور الخريف وهو ربيع ... وتسور المياه فى العيدان

ووصفه للحركة البطيئة فى سير السحائب :

سحائبُ قيست بالبلاد فألفيت ... غطاء على أغوارها ونجودها

حدتها النعامى مثقلات ، فأقبلت ... تهادى، رويداً ، سيرها كركودها

يعلق العقاد فى تناوله لهذه الأبيات ، بأن صورة الليلة القمراء وهى كاملة متحركة من بداية الأسفار إلى السريان إلى الصفحة الريا التى تطالعك بالامتلاء والنداوة إلى الصفاء المحيط بكل هذا اللألاء المشرق على ذلك الصفاء . ومثل ذلك المياه التى تسور فى العيدان ، كأن لها وجيباً أو دبيباً يتتبعه الناظر بعينيه ، ويصغى إليه بأذنه ، والسحائب التى لا تفرق بين حركتها وركودها، لأنها أطبقت على أغوار البلاد ونجودها [3].

كما تناول نونية ابن الرومى التى قالها فى تهنئة عبيد الله بن عبد الله يوم المهرجان ، والتى يقول فيها[4] :

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٠ ـ ٣٠٢ ، ومراجعات للعقاد كذلك ص ١٦٢ وما بعدها .

(٤) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٣٠٥ ، مراجعات ـ ص ١٦٣ ـ ١٦٥ .

يمن الله طلعـــة المهرجـــان كـــل يمن على الأمـــير الهجـــان
مهرجان كأنمـــا صـــورته كيف شاءت مخـــيرات الأمـــانى
وأديل السرور واللهـــو فيـــه من جميع الهمـــوم والأحـــزان
لبست فيـــه حفـــل زينتها الدنيـــا وراقت بمنظـــر فتـــان
وأزالت من وشيهـــا كـــل برد كان قدماً تصـــونه فى الصـــوان

فهو يبدأ برسم زينة المهرجان ، واختيال الدنيا بمنظرها فيه ، وبرود الوشى التى أذالتها للناظرين ، واللهو والسرور الذى شمل كل شىء ، وأديل له جميع الهموم والأحزان ، ثم يرسم حجرات الأمير بزخارفها وتهاويلها ، وضيوفها الغادرين إليها الرائحين منها ، وقيام الكماة صفاً بعد صف ، مطرقين إلى الأرض ، مغمضين الأبصار ، حانين على السيوف [1] :

ثم قام الكماة صفين من كســـــل عظيم فى قـــومه مرزبان
كلهم مطرق إلى الأرض مُغْضٍ وعـــلى ســـيفه هنـــاك حـــان

ثم يرسم الأمير على سريره ، وقد طلع على الجمع بوجه مهيب يمكن العين منه لحظة ، ثم ينهاها عن إدامة اللحظان فيه ، وعليه وقار الإمارة ، وسمات الحلم والرزانة بين قوم يعنون له ويجلون قدره من الحب والتبجيل لا من الصلف والكبرياء ، ثم يرسم المادحين بين يديه يرتلون عليه الثناء « ضاربين الصدور بالأذقان » ، وينصرفون عن حضرته بالعطايا والحملان ، ثم يرسم القيان الكواعب حانيات على العيـــدان حنو الأمهات على الأطفال بنهود مفعمات ولكنها « صفر من درّة الألبان » . ثم يرسم الغناء على وجوه السامعين ، فإذا هو شجن وسلوى وأمرات من الحزن والجذل ، وطرب يشوبه السكون وسكون يشوبه الطرب ، ثم يرسم الصوت نفسه فإذا هو يهتز « مثلما هزت الصبا غصن بان [2] » .

---

(١) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٥ ، مراجعات ـ ص ١٦٣ ـ ١٦٥ .

(٢) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٥ وما بعدها ، مراجعات ص ١٦٠ وما بعدها .

عجباً منه كيف يسلى ويلهى مع تهييجه على الأشجان
فترى فى الذى يصيخ إليه أمرات المحزون والحذلان
وتغنته بالمدائح فيه كل غيداء غادة مفتان
ذات صوت تهزه كيف شاءت مثلما هزت الصبا غصن بان
يتثنى فينفض الطل عنه فى تثنيه مثل حب الجمان
جهورى بلا جفاء على السمع ، مشوب بغنة الغزلان

فهذه القصيدة فى تصوُّر العقاد ، أكبر دليل على أن الملكة الشاعرة المصوِّرة لدى ابن الرومى شفافة تحدثنا عن شعور وحياة فى أجد الجد وأهزل الهزل بلا اختلاف بين الموضوعات والأطوار . كما أنها دليل على ظهور الحركة فى التصوير الشعرى واضحة كل الوضوح ، ومن هنا فإن ابن الرومى يتمتع بملكة الألوان والأشكال والفطنة إلى الحركات والأنغام (١) .

ويرجعُ العقاد سر التفات الشاعر إلى الألوان والأشكال والفطنة إلى الحركات والأنغام ، إلى أن نفسه تشبه المصورة الفلكية التى يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات ، وأظلم الآفاق فى نفس صحيحة الإحساس قويته ، لا يغيب عنها قريب ولا بعيد ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال ، وليس يفوتها علم شىء دق أو جل مما توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار . بمعنى أن يعرض الشاعر الأسرار فى صورة ، لا أن يجرد الصور اعتداداً بالأسرار لذاتها . (٢)

وفى مجال التطبيق على التشخيص فى الصور الشعرية نراه ينفى ما شاع خطأ عند الكثيرين من النقاد من أن الهجاء المطبوع ، هو الذى تكثر فيه نقائص المهجو والفحش فى شتائمه ، ومن أن الشاعر المطبوع على الهجاء هو الذى أوتى من الفطنة وسعة المخيلة واستعداد الطبع ما يفتح له معانى الهجاء إذا أراده ناقماً أو غير ناقم ، ومعتمداً على ما يقول أو عابثاً فيه (٣) .

(١) المرجع السابق .
(٢) العقاد : مطالعات ـ ص ١٣٩ .
(٣) العقاد : مراجعات ـ ص ١٥٦ .

ويقول العقاد : أنه لا يعرف فى الأدب العربى غير شاعر واحد بهذه الصفة هو على ابن العباس « ابن الرومى » ، أما بشار فإنه لم يتمتع بأداة ابن الرومى من ملكة التصوير المطبوعة التى لا تخذله فى مواقف التمثيل والتشويه . وذلك لأن هجاءه يتمثل فى جمعه أقبح العيوب وأشين الرذائل التى تزرى بصاحبها ، فيقذف بها على من يهجوه ويصوغها شعراً تسهل روايته وتتقى معرّة انتشاره ، فإذا هو هجاء لا عمل فيه لقريحة الشاعر غير نظم الكلمات وجمع العيوب ، وكلما أعوزته البراعة وصدق الشعور بالغ فى الإقذاع وأفحش فى الهجو (١) .

ولم يشأ العقاد إلا أن يبين للشعراء والنقاد معاً حقيقة التشخيص والشعور الصادق بوساطة شعره الذى يترجم فيه عن رأيه فى الفن الحى ، أو الحياة الفنية فى المقطوعة التالية (٢):

خذ من الجسم كل معنى ، وجسم ... من معانى النفوس ما كان بكراً
حبذا العيش يبدع الفكر جسماً ... نجتليه ، ويبدع ، الجسم فكراً
ويرى الفن كالحياة حياة ... ويرى للحياة فناً وشعراً
ضل من يفصل الحياتين جهلا ... واهتدى من حوى الحياتين طراً

فالتجسيم فى أبيات العقاد لا يخرج عن التشخيص ، لأنه يريد أن يجسم المعانى الكامنة فى النفوس أى يشخصها ، وأن ينتقى منها الجديد المبتكر لا القديم المعاد ، ويريد أن يترجم الأجسام إلى معان وأفكار نجتليها ونتصورها فى أذهاننا بدلا من أن نلمسها بحواسنا . ثم يرجع فى كل ذلك إلى مبدئه النقدى الذى يجعل الفن أو الشعر صورة للحياة ، ويرى صورة الحياة فى هذا الفن أو الشعر ، وذلك هو أقوم سبيل لمن أراد أن يكون شاعراً حقاً ذا طبع أصيل وشعور صادق ومنهج سليم .

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ١٥٦ .

(٢) العقاد : هدية الكروان ـ ص ١٢٤ .

وبجانب ذلك فإن العقاد يلزم الشاعر بأن يحس أفكاره وأن يفكر أحاسيسه ، وفى هذا لاشك مقدرة فنية على التصوير الشعرى كما ينبغى أن يكون .

عناصر الصورة الشعرية

على أنه يرى أن الصورة الشعرية لها عناصرها التى تتم بها من جميع نواحيها : عنصر المنظر كله ، وعنصر اللون وعنصر اللمس ، وعنصر الوقت الذى تراها فيه ، وعنصر الموقع الذى تقع فيه من المكان ، وعنصر الحركة (١) .

بيد أن التصوير — كما يراه العقاد — أسماها وأخلدها ، التصوير المطبوع الذى يتمثل فى اللون والشكل والمعنى والحركة ، والحركة أصعب ما فيه ، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه (٢) ، بحيث تصبح الصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ، ولا حظ من حظوظ العين واللمس .

ومن ناحية أخرى فإن الصورة الشعرية لا بد أن تستخدم فيها ملكة أخرى هى ملكة « تداعى الفكر » ، إذ يضم بها الشاعر الخاطر إلى الخاطر بتصحيف يسير فى اللفظ أو المعنى ، وبمناسبة دقيقة من الخيال الصحيح أو الوهم الكاذب . فيصل بها بين الطرفين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض ، ويلتمس بها المشابه والمغازى حيث لا شبه ولا مغزى لمن لم يوهبوا هذه السرعة فى توارد الخواطر وتساوق المعانى والألفاظ (٣) .

ويستدل العقاد على صدق هذه النظرية من حيث المناسبة الدقيقة من الخيال الصحيح أو الوهم الكاذب بشعر ابن الرومى فى مختلف حالاته النفسية فحينما يكون سوياً نرى الرباط بين خواطره من الخيال الصحيح ، وذلك مثل قوله فى أحدب كان يضايقه (٤) :

---

(١) العقاد : يسألونك ص ٤٥ .

(٢) العقاد : راجع ابن الرومى — ص ٣٠٠ ، وانظر مراجعات — ص ١٦٠ .

(٣) العقاد : مراجعات ص ١٦٩ .

(٤) العقاد : ابن الرومى — ص ١٣٦ .

قصرت أخادعه وطال قذاله ... فكأنه متربص أن يصفعا
وكأنما صفعت قفاه ممزة ... وأحس ثانية لها ، فتجمعا

فتحس فى هذا التصوير ببراعة ابن الرومى براعة لانظير لها فى وصف الشكل والحركة ، ولافى تضمينها هيئة السخر التى عمل فيها الشاعر عمله المركب ليتم فيها نصيب العين والضحك والخيال . ذلك أن صورة الرجل وهو يتهيأ لأن يصفع ، ثم يتجمع ليتقى الصفعة الثانية ، هى صورة الأحدب بنصها وفصها ، لا يعوزها الإتقان الحسى ، ولا الحركة المهينة ولا الهيئة الزرية ، ولا التأمل الطويل فى ضم أجزاء الصورة بعضها إلى بعض حتى يتفق التشبيه هذا الاتفاق(١) .

وحينما تنحرف نفسه نراه يؤلف بين أقصى الخواطر وأقصاها بمناسبة تهيؤها له قريحته المتوثبة الحافلة ، وذلك لأن كل كلمة عنده سر ، ولكل سر مخافة ، ويسيرٌ عليه أن يعرف ذلك السر ويكشف تلك المخافة لأنه سريع حركة الذهن ، ينتقل كومضة البرق بين المعانى ومشابهاتها ومناقضاتها ، وبين الكلمات وما يجانسها ويشاكل حروفها وأوزانها ، فلا يشق عليه أن يعثر بطلبته الموافقة لنزعة طبعه ومتوجه ذهنه عند معنى من تلك المعانى ، ومشاكلة من تلك المشاكلات (٢).

ويسوق العقاد مثلا لذلك بهجائه لابن طالب الكاتب الذى يقول فيه :(٣)

أزيرق مشئومٌ أحيمر قاشر ... لأصحابه ، نحس على القوم ثاقب
وهل أشبه المريخ إلا وفعله ... لفعل نذير السوء شبه مقارب
وهل يتمارى الناس فى شؤم كاتب ... لعينيه لون السيف ، والسيف قاضب
ويدعى أبوه طالباً وكفاكم ... به طيرة أن المنية طالب
ألا فاهربوا من طالب وابن طالب ... فمن طالب مثليهما طار هارب

---

(١) العقاد : ابن الرومى ص ١٣٦ .

(٢) العقاد : ابن الرومى ص ٢٠٢ .

(٣) العقاد : ابن الرومى ص ٢٠٦ ، مراجعات ص ١٦٨ .

فبهذا المثل يتتبع العقاد مداخل الطيرة إلى نفس ابن الرومى ، تلك الطيرة التى دعته إلى أن يربط بين خواطره بذلك الرباط الموهوم الذى يتمثل فى الوهم الكاذب .

ويرى العقاد أن مداخل الطيرة أتت إلى ابن الرومى من جانبين : ذوق الجمال ، وتداعى الخواطر فى وقت واحد .

ويستدل على ذلك بالأبيات السابقة ، ذاهباً إلى أننا نستطيع أن نراقب ذهن ابن الرومى وهو يعمل فى حركته السريعة بين الأشكال والألوان والألفاظ والمعانى ، كما نراقب البنية الحية وهى تعمل من وراء المجاهر والكواشف ، فانظر إلى لون الوجه « الأحيمر » القاشر ، وإلى نذير السوء والبلاء أين هما ؟ وماذا يجمع بينهما من الصلة والمناسبة ؟ لا صلة ولا مناسبة . ولكن ضع بينهما المريخ ولونه الأحمر ، ثم ضع مع المريخ ما اقترن به فى الأساطير من خصائص الحرب والفتنة ، تنتظم العلاقة وتنعقد المناسبة من جميع أطرافها ، وقل مثل ذلك فى لون العين ولون السيف القاضب ، وفى « الطالب » الذى لا يقابله إلا « الهارب » وفى « الطالب » الذى يعقد الشبه بين الموت وذلك الكاتب . وَفَرِّق هذا كله ، فإذا هو أبعد المتفرقات . . واجمعه كما جمعه ابن الرومى ، فإذا هو أقرب المناسبات وألزم العلاقات . . [1]

على أن العقاد يرى أن التشخيص الجيد لا يسمح لكلمة تأتى فى البيت عفواً ، لأنه لابد أن يكون لكل كلمة مكانها من الصورة ، ونصيبها من التلوين والتمثيل والتبيين ، وذلك لأن الشاعر ينظر إلى ما حوله فينطبع ما يراه فى حسه — وإن دق وخفى — كما ينطبع النور الضئيل فى مصور الفلكى المحكم التركيب ، ثم يخرج ما انطبع فى حسه من داخله بوساطة التعبير[2] .

ولا ينسى العقاد أن يضع مقياساً فنياً للتشخيص فى الصورة الشعرية ، يبين بوساطته الشعر الصحيح من الزائف معتمداً فى ذلك على التمييز بين ضروب

---

(١) العقاد : ابن الرومى ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٢) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٢ .

الإحساس ، لأن الإحساس القويم الصالح موجود ينعم به أو يشقى به أناس كثيرون ، والشعر الجيد الصحيح موجود كذلك يقوله الشعراء ويقرأه القارئون ، ولكن التمييز بين إحساسين كالتمييز بين شعرين ، أمر « يرجع إلى شخص المميز وملكاته وأطواره ومطالعاته ، وليس إلى قاعدة مرسومة ، ومعرفة كالمعرفة الرياضية التى لا تختلف بين عارف وعارف ، وللتعليم فى هذا الأمر حظه الذى لا ينكر وأثره الذى لا يذهب سدى ، فأنت تستطيع أن تضرب الأمثال وتبين للمتعلم المثل الجيد والمثل الردىء فيفهم عنك ما يفهم ويستعين بالأمثال على القياس والمقابلة ، ولكنك لابد مُنْتهٍ معه إلى حد يختلف فيه نظره ونظرك ويتباعد فيه حكمه وحكمك ، ولن تستطيع أن تعطيه كل وسائل نقدك للشعر إلا إذا استطعت أن تعطيه كل وسائل إحساسك بالحياة ، فإن هذا يحتاج إلى خلق جديد ، وذاك كهذا يحتاج أيضاً إلى خلق جديد[1] .

الجانب الحسى فى الصورة :

يرى العقاد أن الشعر لابد أن يعدل عن حماقة الوصف المحسوس التى شغل بها المقلدون زمناً طويلا ، لظنهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر كلما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات ، [2] وما دروا أن التصوير إنما هو من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور[3] .

ومن ثم فإن للشعر على هذا النحو هو الذى جعله يعنى أشد العناية بتناول الموضوع الشعرى ، حتى عده مقياساً للتفريق بين الشعراء فى الوقت الذى كان النقاد قبل ذلك يجعلون أساس التفريق بين الشعراء اختلاف الموضوعات فقط .

وعلى هذا يقرر العقاد أن مهمة الشعر ، أن يعنى بوصف الحركات النفسية لا بوصف المشاهد المحسوسة ، وأن الشاعر إذا وصف جمال المرأة

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٧٣ .
(٢) المرجع السابق ص ٤١٢ .
(٣) نفس المصدر ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

وصف أثرها فى النفس ، ولم يشغل فنه بتصوير المحسوسات فيها ، إلا من حيث هى دلالة على الخوالج والعواطف . . [1]

ويضرب مثلا لذلك بتصور « هومر » « لهلّينا » ، حيث خطرت أمام شيوخ المدينة الحكماء فبهتوا وأقبل بعضهم على بعض يقول : لا عجب تضيع الأرواح ، وتشقى الأمم من أجل هذا الجمال ، وذلك لأنه ليس هنا صورة محسوسة ، ولكنه أثر فى النفوس — نفوس الشيوخ . [2]

وتأسيساً على هذا الفهم يذهب العقاد إلى أن للتشبيه وظيفة أجمل فيها خلاصة آرائه ومبادئه النقدية فيها : وتتمثل هذه الوظيفة فى تبيانه لكنه العملية التشبيهية ، حينما وجه الشاعر الذى يريد التشبيه بقوله : « والشاعر إذا أراد التشبيه لابد له من الإحساس والتخيل والتصوير لإحساسه ، ويتخيل هذا التشبيه باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة . [3]

ومن هنا يزرى العقاد بالشاعر الذى يريد التشبيه ، وكل فهمه له هو أن نفاسة التشبيه إنما تقاس بنفاسة المشبه والمشبه به ، وأن الغرض من التشبيه إنما هو مضاهاة أبيض على أبيض ، وأصفر على أصفر ، ومستدير على مستدير ، ومستطيل على مستطيل ، مما يرى بالعين ولا فضل فيه للشعور والتخيل ، بل قصارى ما يطلبه من التشبيه أن يثبت لك أنه رأى شيئين من لون واحد وشكل واحد ، كأنك فى حاجة إلى مثل ذلك الإثبات الذى لاطائل تحته [4] .

ويرى العقاد أن مثل هذا التشبيه لا يدخل فى البلاغة والشاعرية ، وإذا صح لنا أن نضعه فى موضعه ، فهو أقرب إلى الخطأ البعيد فى فهم الوصف والشعر يخرج بهما عن القدرة الآلية التى تحكى المناظر كما تحكيها المصورة الشمسية ، والمسافة عظيمة بين شاعر يصف لك ما رآه ، كما قد تراه المرآة أو المصورة الشمسية ، وبين شاعر يصف لك ما رآه وشعر به وتخيله ، وأجاله فى روعه وجعله جزءاً من حياته [5] .

---

(١) المرجع السابق ص ٤١١ .
(٢) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٤١١ .
(٣) و (٤) و (٥) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

وليس يعنيك أن يكون الشاعر صحيح العين مطلعاً على المرئيات المتشابهة ليتصل ما بينك وبينه ويقترب وجدانك من وجدانه ، ولكنما يعنيك منه أن يكون إنساناً « حيا » يشعر بالدنيا ويزيد حظك من الشعور بها [1] .

على أن ملكة الشعر — فيما يبدو للعقاد — غير ملكة الوصف ، وليستا بشيء واحد ، كما يفهم كثير من النقاد ، لأن من وصف وشبه ولم يشعر فليس بشاعر ، ومن شعر وأبلغك ما فى نفسه بغير وصف مشبه فلا حاجة به إذن إلى سرد الصفات لتتم له ملكة الشاعرية [2] .

وبناء على هذا الفهم نراه يذهب إلى أن الشاعر العربى يشبه ما يصفه ، فإذا هو يعنى بالصورة المحسوسة دون الصورة الباطنية ، ويريك الهلال منجلا ، والقمر درهماً فضياً ، والبستان طنافس ونمارق ، ولا يحكى لك وقع هذه الأشياء فى النفس ، كما يحكى لك صورتها فى الأحداق ، ومن هنا فإنك ترى الارتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية ، ولا ترى قصيدة إنجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد ، أو موضوعات متناسقة [3] .

ومعنى هذا أن العقاد يحمل على الشعراء العرب حملة الثائر المجدِّد فينعى عليهم ضيق أفقهم وإحساسهم بالكون وبالحياة ، حتى غدت تعبيرات الشعر العربى بعيدة عن تعبيرات الحياة وخوالجها ، وأصبحنا لا ننتظر منه مطلباً آخر غير الرونق والطلاوة ، وما إلى ذلك من ظواهر قسامة لا تتجاوز البشرة إلى ما وراءها من قلوب ونفوس وضمائر[4] .

وفى مجال التطبيق نراه ينعى على شوقى إسفافه فى التشبيه ، وذلك لاحتفائه بالصنعة وجعله التشبيه غاية يصرف إليه همه ، ولم يتوسل به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة ، ثم تمادى فى ذلك وصار يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، كأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ٣٠٨ .
(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ .
(٤) العقاد : ابن الرومى ص ٢٢٧ .

ويرى العقاد أن شوقى قد ترسم خطا ابن المعتز فى تشبيه القمر بالمنجل ، وذلك إذ يقول ابن المعتز فى تشبيه[1] :

أنظر إلى حسن هـــلال بـدا يهتـك من أنواره الحنـــدسـا
كمنجـل قد صـيغ من فضـة يحصـد من زهـر الدجا نرجسا

فابن المعتز يشبه الهلال بمنجل قد صيغ من فضة ، وهو يحصد النجوم ، والنجوم نرجس ، ولا حصد هناك ولا محصود ، فماذا وراء هذا كله ؟ هذر فى هذر .

غير أن شوقياً يقول إنه منجل يحصد الأعمار ، ولذا فإنه أخطأ حتى التشبيه الحسى ، لأن الأعمار لا تحصد حين يكون القمر كالمنجل فحسب ، وأما سائر الأيام فلا يكون القمر فيها منجلا فى شكل ولا فى حقيقة ، فما المراد بتشبيهه إذن حين قال [2] :

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا وتنحـى لمنجـل الحصـــاد
تلك حمراء فى السماء ، وهـذا أعوج النصل من مراس الحـلاد

يعلق العقاد على تشبيه شوقى هذا فى تهكم مرير وسخرية لاذعة قائلا : « اليوم لا تخشى بغتة الأجل فى كل حين . فالشمس لا تضرج بدم قتلاها ، إلا حيث تطلع صبحاً (أى حين تطلع حمراء فى السماء ، أما إن طلعت فى الأرض فهذا شىء آخر) ، والقمر لا يكون منجلا حصاداً ، إلا فى أيام الأهلة أو المحاق ، وفيما عدا هذه الأويقات ، لا قتل ولا حصاد ، فمن مات ظهراً أو عصراً أو لعشر بقين أو مضين من شهر عربى ، فلا تصدقوه ، فإن موته باطل [3] .

ويضرب العقاد مثلا آخر من شعر شوقى شبيهاً بالمثال السابق ، وهو قول شوقى :

والغبـــار الذى عـــلى صـــفحتيها دوران الرحا عـــلى الأجســـاد

---

(١) و (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد صفحات ٣٦ ، ٣٧ .
(٣) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد صفحات ٣٦ ، و ٣٧ .

وذلك من قول أبي العتاهية :

النـــــاس فى غفلاتهـــم ورحـا المنيـــة تطحـن

إذ أنه مثل لفناء الأعمار بالطحن ، ولا بأس — من وجهة نظر العقاد — بهذا التمثيل وافترض للطحن رحى ، وجعل المنية الطاحنة ، فبلغ حداً لا يحتمل بعده الاستطراد ، فعز على شوقى ألا يكون لهذا الطحين غبار ، وأن يكون الطحين كله غباراً ، وأن يكون الغبار هو دوران الرحى ، عند هذا يركد العقل ويجم الكلام [1] .

وفى موضع آخر نراه يذهب إلى أن شوقياً معنى دائما فى وصفه بأن يبحث للمشبه عن مشبه به فى لونه من محفوظات المشبهين ، كأن يبحث لوصف الشيء الأحمر عن أحمر مثله ، ووصف العطر يطلق حـــوله الند والبخور ، وكلمة من هنا وكلمة من هناك عن الخدود والعيون والوجد والهيام[2] .

على أن العقاد لا يغفل الجانب الحسى فى الصورة الشعرية ، لأننا نراه فى نقده لابن الرومى يستحسن منه أنه كان صاحب نفس لا توصف إلا بأنها أداة مهيأة للنظر والسمع والتلقى عن الوجود ، من حيثما ألقى إليه بأثر من آثاره وخبر من أخباره ، دق أو جل وأسعد أو أشقى [3] .

العـــين لا تنفـــك من نظـــر والقلب لا ينفـــك من وطـــر

بل إننا لنرى أن أبهر ما يبهر العقاد فى اليقظة الحسية لدى ابن الرومى ، حاسة اللون الذاكية المتوهجة التى تطالعك من كل وصف يصف به الوجوه أو الأزهار أو الكئوس ، أو غير هذه المناظر التى تلامس البصر بألوانها [4].

وخلاصة ما يقال فى هـــذه الحاسة إنها شفافة متوفزة تختلج لكل لمحة من لمحات اللون وكل شعاع من أشعة النور ، وتفطن إلى ألطف ما يبديه للعين من محاسن الامتزاج والمقابلة ، وأصفى ما يجلوه من دقائق المعاينة والمشاكلة ،

---

(١) المرجع السابق ص ٣٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

(٣) ، (٤) العقاد : ابن الرومى صفحات ٢٧٨ وما بعدها .

فيصيح صيحة الوهل حين يرى الوجنة الحمراء إلى جانب الصدغ الأدعج :[1]

ياوجنتيه اللتين من وهج ... في صدغيه اللذين من دعج
ما حمرة فيكما أمن خجل ؟ ... أم صبغة الله ؟ أم دم المهج ؟

ويضيف العقاد إلى ذلك أنه ليست حاسة البصر لدى ابن الرومى متفردة بهذه القوة بين حواسه ، ولاحظها من الذكاء والتوفز بأوفر من حظ غيرها ، فإن الرجل كان يسمع ويشم ويذوق ويتلمس ، كما كان يبصر ويتصور ، فلا تقصر حاسة من حواسه عن أختها ، ولا تشكو إحداهن كلالا أو فتوراً في حصتها من التمييز والشعور ، وهو القائل في وصف صوت : [2]

صوت ندى وأنفاس مساعدة ... كأنما نفس منهن أنفاس
يظل سامعه لدناً مفاصله ... كأنما فتّرت أوصاله الكاس

يعقب العقاد على هذين البيتين بقوله : « كأن ابن الرومى قد بلغ في تحسس الصوت مرتبة الموسيقيين الذين يتمثلون للأنغام ألوانا وزخارف وأوشية تكاد تنطبع في صفحة الخيال ، أو تكاد تدركها العين لشدة بروزها في قرارة الوجدان » [3] .

كما أن حاسة اللمس لدى ابن الرومى في هذه الأداة الحسيه اليقظى كحواس البصر والسمع والشم والطعم في الدقة والرفاهة والانتباه . . فها هو ذا يصف الريح الشمالية[4]

وشمأل باردة النسيم ... تشفى حرارات القلوب الهيم

* * *

شاردة في الليل بالنسيم ... بين نشير الروض والخيشوم
كأنها من جنة النعيم

على أننا نريد أن يتقرر في ذهن القارئ أن دراسة العقاد للجانب الحسى في الصورة الشعرية لدى ابن الرومى كانت بمثابة تمهيد انتهى منه إلى أن نفس ابن الرومى تامة الأداء تشعر شعوراً شديداً بالحياة من حيثما واجهتها ، وتداخل

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) المرجع السابق ص ٢٨٠ وما بعدها .

الطبيعة فى كل جزء من أجزائها ، فقد عاش صاحبها يوماً يوماً من عمره ، وناحية ناحية من وجدانه ، ولابس الحياة ولابسته : [1]

ودامت الدنيـــا لـــه غضـــة كأنهـــا الجـــارية الناهـــد

ومن ثم يقرر العقاد فى شأن الصورة الشعرية لدى ابن الرومى أن الأمر فيها ليس حساً بالظـــواهر ، كذلك الحس الذى لا مذهب له وراء العيون والآذان والآناف ولا هو بالدقة التى ترهف الحواس إرهافاً ، فلا يكون قصاراها إلا أن تقابل بين المرئيات والمسموعات ، أو بين هذه وتلك وبين المشمومات والملموسات . . كلا . فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة فى الشعور الباطنى تسرى به فى كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ ، وتترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان [2] .

وفى اعتقادنا أن العقاد يتفق فى نظرته إلى الصورة الشعرية من حيث يقظتها الحسية والباطنية ، يتفق مع « لايبنتز » ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكيين فى إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان — كما قال أرسطو — روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ولا وجود لها دونه ، وكذلك الفكرة لا وجود لها دون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهى الصورة التى ينظمها العقل بالتداعى . كما يذهب لايبنتز إلى أن الفكرة ليس لها وجود حقيقى يظفر به وعى المرء مباشرة ، والتأمل النفسى هو الذى يولد الصورة ، وهى الدلالة المحسوسة على الفكرة والتى تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره [3]

البهرج والدلالات العميقة للصورة :

ويسوقنا حديث العقاد فى الصورة الشعرية إلى الحديث عن البهرج والدلالات العميقة للصورة ، التى أولاها العقاد كل عنايته وحاول جاهداً

---

(١) و (٢) العقاد : ابن الرومى — ص ٢٨٤ .

(٣) مجلة « المجلة » العدد ٣٢ ، اغسطس سنة ١٩٥٩ تحت عنوان « الصورة الشعرية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

أن يفصل بينها وبين البهرج ، وذلك يتمثل فى نقده لشعر شوقى ، إذ ذهب إلى أن شوقياً معنى دائما بالصقل والمهارة وكياسة التعبير ، وما إليها من محسنات لا تخرج عن نطاق الصنعة فى النهاية ولوانتقلت به من النقيض إلى النقيض[1] .

ثم يتهكم بعناية الشعراء بالمحسنات المتكلفة والبهرج ، وذلك لأنه وقر فى نفوسهم أنها هى الشعر كل الشعر ، يتهكم العقاد بتلك العناية حينما يذهب إلى أنه إذا كان الشعر يتمثل فى البهرج وصقل العبارة وتوشية الكلام ، ولطافة المدخل وحسن الاحتيال ودقة الذوق ورقة الملمس ومهارة اليد ، إذا كان الشعر يتمثل فى ذلك فإن العقاد ، يجرد المتنبى وغيره من فحول الشعراء من الشاعرية ، ومن عداد الفنانين ، لأن المتنبى ومن نحـا نحوه واقتفى أثره فى عدم الاكتراث بهاته المحسنات ، ليس له ولا لهم من حذق الصناعة نصيب يُعدُّ ويؤثر [2].

ويمضى العقاد فى تبيان الصور المتكلفة ذاهباً إلى أن أهل البداوة أكثر تشبيهاً – بطبيعة معيشتهم – من المحدثين ، لأن الأشياء المحسوسة عندهم أقل من الأشياء المتخيلة أو الغائبة ، ولأن التفرُّس والتوسُّم وإنعام النظر عندهم حاجة من حاجات الحياة بين الجبال والصحارى والسهول فى الإقامة والسفر ، والغزو والدفاع ، ومعرفة الأنساب وتمييز فصائل الحيوان ، فإذا كثرت التشبيهات فى كلامهم أحيانا ، فذلك سببه الأصيل ، وليس سببه « التشبيه لمحض التشبيه » أى أنهم يصدرون عن الطبيعة والوعى الصادق فى تشبيهاتهم ، ولا يصدرون عن رغبة مختلفة أو صناعة مموهة [3].

ومن ثم نرى العقاد يقفنا على السر الذى جنى على الشعراء المحدثين من مقلدى الجاهليين وشعراء البداوة فى تشبيهاتهم ، بغض النظر عن رأيه فى قيمة تشبيهاتهم من الناحية الأدبية مما سنبينه فيما بعد ، فيرى أن هؤلاء الشعراء

---

(١) العقاد : شعراء مصر – ص ١٧١ .

(٢) العقاد : مطالعات – ص ١٧٤ .

(٣) العقاد : شعراء مصر – ص ٧٤ ، ٧٥ .

المحدثين نظروا إلى تشبيهات الجاهليين وأهل البداوة وغفلوا عن أسباب التشبيهات ، ووقعوا من أجل ذلك فى سخف التلفيق والاصطناع[1] .

ومن هنا يحاول العقاد جاهداً أن يبين للشعراء الذين يخيل إليهم أن التشبيهات هى قوام الشعر ودليل الشاعرية ، يحاول أن يبين لهم أن التشبيهات وسيلة لحسن التعبير ، وليست غاية مقصودة يتعمدها الشاعر ويتكلف لها ، ولو لم يكن لها دلالة ولا زيادة فى إحساسنا بالشيء المشبه أو المعنى المقصود[2] .

ثم يوضح أكثر من ذلك حينما يذهب إلى أن القصد من التشبيه أن نعرف وقع الشيء كيف يكون ، والإحساس به كيف يحيك فى النفوس ، فالشاعر يجب ألا يعنى كثيراً بالأوصاف الظاهرة للشيء الذى يصفه ، ولكن يجب أن يصف لنا وقع هذا الشيء فى روعنا . ومن هنا تظهر لنا فائدة التشبيه ، وهى أنه يزيدنا إحساساً بصورة الشيء ، لا أن يرسمه لنا ، كما ترسمه المصورة الشمسية . وفى هذه الصورة نفهم معنى التشبيه وغرضه وموضع حسنه ، لأنه وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعى والشعور قد جاءت فى الطريق ، ولم تكن غاية محتومة لا فائدة لها إلا أن تقرن شيئاً بشيء مثله فى اللون أو فى الشكل أو فى الصوت . أما التشبيه الذى لا يزيدنا حسا ولا تخيلا ، فهو فضول وتعثر يعوق عن الغاية ولا يؤدى إليها ، وهذا هو التشبيه الآلى الذى يولع به النظامون من الشعراء ، ولا يكاد يقع بينهم أى اختلاف ولا تظهر لهم شخصية فى تشبيهاتهم ، لأنها بالمصورة الشمسية أولى منها بخيال الشاعر ووعيه[3] .

ويرى العقاد أن الشاعر المطبوع على التشبيه لا يعنيه أن يشبه حبيبه كما يشبه الشرطةُ المجرمين فى أوراق تحقيق الشخصية ، وإنما يعينه أن يشبه كلفه به وهيامه بمحاسنه وما يأتى خلال ذلك من تمثيل تلك المحاسن ، فإنما يأتى

---

(١) العقاد : شعراء مصر ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٢) المرجع السابق ـ ص ٧١ وما بعدها .

(٣) العقاد : شعراء مصر ـ ص ٧١ وما بعدها .

عرضاً لإظهار مبلغ ذلك الهيام ، أو للدلالة على استحقاق المحبوب له إن كان لتلك الدلالة قيمة[1] .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد يرى أن التشبيه الحق الذى يصرفنا إلى وقع الموصوفات فى النفس والخاطر ، يقع بين شعرائه اختلاف فى شخصياتهم ، وتعرف كل نموذج منهم من واقع شعره . غير أن هذا النوع من التشبيه لا يقدر عليه إلا ذوو المقدرة الفائقة من الشعراء ، لأنهم يستطيعون بفضل تلك المقدرة أن يصرفونا عن ظواهر الموصوفات إلى وقع الموصوفات فى نفوسنا وخواطرنا ، لأن شعورهم يصدر من داخل نفوسهم وخواطرهم ويمتلىء به وعيهم ، ولا يصدر من تلفيقات الظواهر والأشكال[2] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الاستعارات والتشبيهات تبدو مختلفة عن الواقع فى ظاهرها ، غير أنها فى كنهها واحدة لا خلاف بينها ، وليس أدل على ذلك من أن « الجميل ليس قمراً ولا الزئبر رعداً ولا الكريم غماماً ، وليست الشمس متكدرة لغياب الحبيب ولا الليل منجاباً لحضوره ، ولكننا إذا نظرنا إلى الواقع وجدنا أن الغبطة بالصورة الحسناء كالغبطة بالليلة القمراء ، وأن الرهبة من زمجرة الأسود فى غابها كالرهبة من جلجلة الرعود فى سحابها ، وأن تجدُّد الروض بعد انهمال المطر كتجدد الأمل بعد بلوغ الوطر ، وأن الشمس إن كانت تشرق بعد نأى الحبيب فكأنها لا تشرق لأن عين المحب لا تنظر إلى ما يجلوه نورها ، وأن الليل إذا عسعس فما هو بساتر عن عين المحب منظراً يشتاق رؤيته بعد أن يمتعه بوجه حبيبه ، فإنما هو من الدنيا حسبه ، وهو الضياء الذى يبصر به قلبه »[3] .

وهذه المعانى — من وجهة نظر العقاد — مترادفة فى لغة النفس وإن اختلف نطقها فى الشفاه ، إذ أنه لا محل فى معجم النفوس إلا للمعانى ، فأما الألفاظ فهى رموز بين الألسنة والآذان وهل تبصر العين أو تسمع الأذن

(١) العقاد : الفصول — ص ٢٦٩ .
(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ٧٣ ، و ٧٤ .
(٣) العقاد : مطالعات ص ٢٩٠ ، ٢٩١ .

إلا بالنفس ؟ وهل تبلغ الحواس خبرا ، إذا كانت النفس ساهية ، والمدارك غير واعية[1] .

ومن هنا نراه يستطيع أن يميز بين الاستعارات والتشبيهات المعبرة عن الواقع وغيرها ، إذ أنه ينعى على الشعراء تكلف المحسنات والاستعارات تكلفاً يصل إلى حد الغثاثة فى بعض الأحيان .

ويخرج العقاد الاستعارات والمحسنات المتكلفة من التعبير عن الواقع ، ويحكم على الشاعر بالكذب ، وأنه لا يمر بتجربة مافى قصيدته ، وذلك لأن وصف الجمال كان فى نظر الشعراء التقليديين يتمثل فى الأوصاف التى وردت على لسان شعراء العربية الأقدمين ، ومن هنا رفض بعض النقاد من العقاد أن يتجاسر فى وصف سائحات أجنبيات رآهن فى أسوان ، ووصف شعرهن الأصفر وعيونهن الزرقاوات ، لأن العرب كانت تعجب بالشعر الفاحم والأعين الكحلاء ، ولم ينفع معه دفاع العقاد بأنه يصف حساناً أوربيات وهن على هذه الصفة ، إذ رد عليه قائلا : « إذن لا يكون الشعر عربياً ونحن ننظم بلغة العرب ونحيي آداب العرب ولا شأن لنا بالفرنجة وما يستحبون من الجمال ويصفون من ألوان الوجوه وشمائل الحسان[2] » .

ويتضح مما سبق أن النقاد آنئذ كانوا يتطلبون من الشاعر أن يكذب فى إحساسه ، وكلما اتسم شعره بعدم الصدق والمحاكاة لشعر العرب القدامى ، واتفقت نظرته ونظرة هؤلاء الشعراء القدامى إلى المرأة فى الوصف ، أى أنه يرى بعيونهم ويتكلم بلسانهم . . . كلما كان كذلك كان أشعر من غيره . وإذا لم يصنع ذلك وخرج على التقاليد العربية فى الوصف كان شعره غير عربى .

ويتضح من ذلك أيضاً أنهم كانوا يقصرون إعجابهم على الشعر الجاهلى ، ولا يرون ما جاء بعده شعراً يحفظ أو يعلمه المعلمون ، لأن مفهوم الشعر فى

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٩٠ ، ٢٩١ .

(٢) العقاد ساعات ص ١١٩ .

أذهانهم « مادة لغوية » والآداب عندهم هى ما تحفظه من الكلام المنظوم والمنثور لتقويم اللسان وتصحيح العبارة[1] .

ويرى العقاد أن التصنع فى الوصف هو الذى أضل الشعراء والنقاد معاً عن حقيقة الصورة الشعرية ، إذ فهموا فيها أن الشاعر من شأنه أن يمثل المناظر للعين فيغنيها عن النظر ، ومن ثم يصحح هذا الفهم بنظرته إلى الصورة الشعرية التى تتضمن أن يرمز الشاعر إلى العواطف والإحساسات التى فى النفس كرمز الحروف إلى الصورة المعنوية ، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أى شىء تشبه ، بل المقصود أن تعلم أى شىء فى النفس[2].

ولا يبخل العقاد على هؤلاء الشعراء والنقاد التقليديين بنعتهم بالجهل والأمية الفكرية ، وذلك لقصور فهمهم عن إدراك ماهية الصورة الشعرية ، ذلك القصور الذى دفع ثمنه الشعر العربى من حيث العناية بالنفس الإنسانية ، ذلك أن تقليدهم للشعراء العرب القدامى جعلهم ينظرون إلى التصوير الشعرى على أنه ألاعيب لفظية ومعنوية ، ومن ثم فإنهم يجيدون محاكاة القدماء فى ذلك ، ولا يفهمون الشعر الذى يترجم لقارئه عن حالات النفس بغير ما حفاوة مقصودة بذلك الذى يسمونه المعانى ، ويفهمون منه أن يكون الشاعر مختلقاً للخواطر مكثراً من المبتكرات المعتسفة مولعاً بالاستعارات والمواقف التى لا موقع لها فى القصيدة . ومن هنا فان الشعر العربى غدا لا يهتم بالنفس الإيسانية التى هى مقصده الأول والأخير من حيث التعبير عن حالاتها المختلفة .

ويضرب العقاد مثلا لشعر « الحالات النفسية » بقطعة شعرية «لتوماس» هاردى » بعنوان « قلت للحب » ، ثم يعلق عليها متصوراً لو أن مجمعاً من ظرفاء الأدب العربى تناولوا هذه القطعة بالنقد والتقدير ، لكان نصيب « هاردى » فى قطعته « سلة المهملات »[3] .

---

(١) المرجع السابق ـ ص ١١٩ .

(٢) العقاد : الفصول ـ ص ٢٦٩ .

(٣) العقاد : ساعات ـ ص ١٣٣ ، و ١٣٤ .

ويصف العقاد هذا الحكم بأنه الحكم الرءوف الذى يتلقاه العقادمن منصة ذلك القضاء ولكن هذه القطعة ، من وجهة نظره ، ترجمـــان صادق لحالة تعترى النفوس الشاعرة ، « فهناك تعلم كم من الحياة يحتاج إليه الإنسان ليقول مثل هذا المقال ، وتفهم كيف أن ناظم هذه القصيدة لم تفته صورة من صور الحب فى أجيال الخليقة من إنسان وحيوان ، وما هان على الشاعر أن يذهب نوع الإنسان إلى حيث يشاء إلا بعد أن بلا من الحب ما هو أشد من الفناء ، وإلا بعد صرعات لا منفذ فيها للرجاء ولا موضع فيها للعزاء[1] . .

على أن العقاد يكشف عن السر الذى ترتب على فهم هؤلاء الشعراء للتصوير الشعرى بأنه ألاعيب لفظية ومعنوية ويوضحه أكثر حينما يبطل الزعم الذى سرى فى أذهان النقاد والشعراء معاً ، وهو أن الشاعرية تتمثل فى الغوص على المعانى النادرة والنظم العجيب والتوليد الغريب ، ويتساءل عن قيمة هـــذا كله إن لم يكن مصحوباً بالطبيعة الحية والإحساس البالغ والذخيرة النفسية التى تتطلب التعبير والافتتان به .

دور الكلمات فى الصورة الشعرية :

ولا ينسى العقاد أن يبين أهميـــة الدور الذى تقوم به الكلمة فى داخل الصورة الشعرية ، وذلك لأن الألفاظ فى تصوره عبارة عن نوع من اختزال المعانى تشير إلى ما يمكن وروده على اللسان ، أو هى رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ فى الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك معه فيها لفظ آخر وإن ترادفا فى ظاهر المعنى . فالمترادفات لا تتشـــابه فى المدلول تشابهاً تاماً ، وليست المعانى منطوية فى أحرف كلماتها ولكنها ترمز إليها ، ولا مجرد النطق بكلمة يكفى لاستحضار المعنى باختلاف مدلولاتها وملابساتها عند السامعين . والتفطن إلى هذا الفرق الدقيق بين معانى الألفاظ والتلطف فى أداء كل منها فى موضعه ، يدخلان فى الملكة التى يحتاجها الشاعر ليكون شاعراً

---

(١) المرجع السابق ــ ص ١٣٤ ، و ١٣٥ .

محيداً ، ولا بدلها من أن يكون للشاعر استعداد فطرى لتلقى العوارض والمؤثرات التى تقع تحت مشاعره ، حتى يلم بأسرار النفس وكيفية تطرق الإحساسات المختلفة إليها[1] .

وبهذا الفهم لماهية الألفاظ يذهب العقاد إلى أن الشاعر المطبوع هو الذى يعبر عما يجيش بصدره ويحيك بنفسه تعبيراً جميلا صادقاً . أما الشاعر الصناع فإن قدرته الشاعرية تقصر عن ذلك ، وحينئذ تتسلل القوالب بحكم العادة إلى سليقته ، فتفرض عليها وجودها إبان انطلاقها من قيودها ، وذلك كما يقول شوقى فى معرض الرياحين بباريس[2] :

من رآه يقول قد حرموا الفر ... دوس لكن بسحرهم سرقوه

وفى هذه القصيدة يقول :

ما ترى الكرم قد تشاكل حتى ... لو رآه السقاة ما حققوه
صوروه كما يشاءون حتى ... عجب الناس كيف لم ينطقوه

ومعنى هذا — كما يقول العقاد — أن المصورين كادوا أن ينطقوه ، مع أن الكرم الأصيل لا ينطق ولا يسمع له صوت ، ولكنه مشى مع مبالغات التشبيه ، فقال عن صورة الكرم ، كما يقال عن صورة الإنسان أو الحيوان .

ومن قبيل هذه النزعة القالبية أنه يسأل البحر الأبيض أن يبلغ ماءه ، لأن المستعمرين يريدون أن يبلعوه ، وهو لو أصبح بغير ماء لوطئه المستعمرون بغير عناء ، وذلك حينما يقول :

فابلع فديتك كل ما ... ثلك فالملا ينوى ابتلاعك

ونخلص من هذا كله إلى أن الشاعر الصناع — كما يذهب إلى ذلك العقاد — تستولى عليه قوالب الشعراء القدامى وألفاظهم ولا يستطيع التخلص منها ، حتى ولو عبر عن نفسه فى بعض الأحيان ، كما حدث لشوقى[3] .

---

(١) العقاد : خلاصة اليومية — ص ٩ .

(٢) ، (٣) مقال للعقاد تحت عنوان « شوقى فى الميزان » : مجلة الهلال أكتوبر سنة ١٩٥٧ — ص ١١ .

على أننا نرى العقاد فى موضع آخر يعنى بالألفاظ والعبارات ، وذلك حينما يقرر مبدأه النقدى الذى يتمثل فى التفاوت فى شعر الشاعر الواحد ليستدل به على حياة الشاعر وطبعه .

وقد سبق تطبيق هذا المبدأ على غثاثات المتنبى ، وانتهى من تطبيقه إلى أن مصدرها قلة الفطنة إلى دقائق المناسبات ، ومغامز الضحك اللطيفة . ويتضح من تطبيق العقاد السابق على المتنبى أن الشعر الردىء لدى المتنبى ليس مصدره نقص المران وقلة الخبرة بالصناعة ، وإنما يرجع إلى طبعه ومعدن فكرة .

وعلى الرغم من أن العقاد يرجع غثاثات المتنبى إلى طبعه ومعدن فكره ، فإنه يرى أنها نقص فى الصفات الفنية .

ومعنى هذا أنه فى هذا الموضع يعنى بالألفاظ والعبارات ، فى الوقت الذى نراه فيه قد أهملها فيما سبق .

والواقع أننا لم نر العقاد يهملها فيما سبق إلا حينما أصبحت فى وهم بعض الشعراء ، من أمثال شوقى ، هى الشعر كل الشعر ، بحيث يتمثل فى البهرج وصقل العبارة ، وتوشية الكلام ولطافة المدخـــل وحسن الاحتيال ، ودقة الذوق ورقة الملمس ومهارة اليد . . وحينما يصبح هم الشاعر الصقل والمهارة وكياسة التعبير ، وما إليها من محسنات لا تخرج عن نطاق الصنعة فى النهاية ، ولو انتقلت به من النقيض إلى النقيض .

ومهما يكن من أمر فإن العقاد قد اعترف بشاعرية المتنبى ومن سار على دربه فى الصياغة واقتفى أثره ، مع أنه قد نص على عدم اكتراث المتنبى ومن نحا نحوه بالمحسنات ، وليس له ولا لهم من حذق الصناعة نصيب يعد ويؤثر . ومع هذا الاعتراف بشاعرية المتنبى ، نراه ينقص من الصفات الفنية لشاعريته نظراً للردىء من شعره الذى لم يحفل المتنبى بصياغته .

فكيف نوفق بين اعترافه بشاعرية المتنبى مع علمه التـــام بأن المتنبى

لا يكترث بالمحسنات ولا يحذق صناعة الشعر ، وبين نقصه من الصفات الفنية لشاعرية المتنبي نظراً لأنه لم يحتفل فى شعره بالصياغة ؟ .

وللإجابة عن هذا التساؤل نقول : إنه تطور فيما يختص بالألفاظ ودورها فى الصورة الشعرية ، ولكن إلى ماذا ؟ .

وهنا يجدر بنا أن نستشير النصوص ، فنراها تشير إلى أن العقاد كان يحفل فى نقده أولا بالعناية بالألفاظ واستخدامها ، ومتانة التركيب ، ومن هنا كان فهمه للألفاظ على أنها اختزال للمعانى ، ورموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ فى الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ، ومن هنا أنقص شاعرية المتنبي من الصفات الفنية نظراً لأنه لم يحتفل بالصياغة ثم لاح للعقاد أن عدم الاحتفال بالصياغة لا ينقص من شاعرية الشاعر ولا يغض من قيمتها ، فاعترف بشاعرية المتنبي ، مع تسليمه بأنه لا يكترث بالمحسنات ولا يحتفل بالصياغة فى بعض شعره .

وفى مجال التطبيق على نظرته فى دور الكلمات فى الصورة تناول قول البارودى :

أقاموا زماناً ثم بدد شملهم ملول من الأيام شيمته الصبر

وروى برواية أخرى :

أقاموا زماناً ثم بدد شملهم أخو فتكات بالكرام اسمه الصبر

رجع العقاد أن تكون الرواية الأولى هى التى قالها فى شيخوخته لأنها أصدق فى وصف الأيام ، وأدل على سآمة الناظم وضجره من الحوادث ، وأقرب إلى التشخيص والتصوير من الرواية الأخرى ، أما الرواية الأخرى فإنها أشبه بالضجيج الذى كان مغرماً به البارودى فى صباه ، وأقرب إلى أن يروع القارئ بتهويله لا بمدلوله ، ثم عدل عنه إلى الصيغة التى نشرت فى الديوان وهى الأولى ، وهى أشبه برصانة السن وتجارب الشيخوخة التى طال بها عهد التأمل فى غيرَ الأيام وتقلبات الصروف ، وفى الصيغة أيضاً صورة

للقدر فى أبديته الطويلة يلعب بالخلائق لعب السائح الضجر فى غير اكتراث ولا تعمد[1] .

وفى قوله : « ملول من الأيام » لمحة من الشعور الإنسانى ، لأنها تشعرك مرارة نفس القائل وطول تأمله فى مصائب الأعزاء وتقلبات الحدود .

ثم يعقب العقاد على نقده هذا بقوله : « لا يخطر لك هذا كله حين تفضل أحد البيتين على الآخر ، ولكن الناس يستحسنون أو يستهجنون ثم يرجعون إلى التعليل والتفسير ، وفى هذا دليل آخر على أن التذوق هو تعليل موجز سريع ، وأنه قد يغنى عن المنطق ، ولكن المنطق لا يغنى عنه بحال[2] » .

على أن العقاد يتحدث عن دلالة العبارة النفسية فى قوة الصياغة حينما فضل الضرورة الشعرية إذا صورت الحالة النفسية ، ولا ينظر إلى الضرورة الشعرية حينئذ على أنها ضرورة شعرية ، كما يحلو لبعض النقاد أن يسميها بذلك ، بل يسميها العقاد الضرورة السعيدة ، وذلك فى أبيات لحافظ إبراهيم من قصيدته فى « زلزال مستينا » حيث يقول فيها[3] :

رب طفـــل قد ساخ فى باطن الأر ... ض ينـــادى أمى ؟ أبى ؟ أدركانى
وفتاة هيفـــاء تشوى على الجمـــر ... تعـــانى من حـــرّه ما تعـــانى
وأب ذاهـــل إلى النـــــار يمشى ... مستميتاً تمـــد منـــه اليـــدان
تأكل النـــار منـــه ، لاهـــو ناج ... من لظـــاها ، ولا اللظاعنه وان

عدّ بعض النقاد قول حافظ « تمد منه اليدان » ضرورة من ضرورات النظم لم يكن للشاعر بها يدان ؟ غير أنه فى الوقت نفسه قد استحسنها العقاد ، ورأى أن حافظا وفق إليها لخير ما يقال فى هذا الموقف ، فلو أنه استطاع أن يقول يمد اليدين ، لما أتى بشىء ولمد فى البيت معنى الهول الذى يطالعك من قوله « تمد منه اليدان » ، فإن بناءها على المجهول هنا يريك أن الأب المروع لم يكن

---

(١) و (٢) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ١٦٩ ـ ١٧١ .

(٣) المرجع السابق ص ١٧١ .

يدرى ما يصنع ، وأنه ذهل عن وعيه ، فيداه تمتدان من غير شعور ولا فهم لمعنى حركاته ووجهة خطواته[1] . .

ويرى العقاد أن كلمة « تمد أو تمتد » فى مكانها هذا أبين عن هول الزلزال من الأبيات الأربعة وما فيها من نار تأكل وأرض تنفغر وأصوات تصيح ، وذلك لأنها تصـــور الحالة النفسية التى اشتمل عليها الأب . وهذا توفيق — من وجهة نظر العقاد — إذا جاء به الشاعر عن قصد فهو براعة ، وإذا جاء به عن غير قصد فهو إلهام[2] وطبع لا عمل وصنعة . .

ويضيف العقاد إلى ما سبق مخالفته لحافظ فى أبياته إذ تنطوى أبياته على اتهام للرحمة الإنسانية ، وذلك لأن حافظاً أراد أن يمس فينا كوامن الإشفاق ، فوهم أننا لا نرثى للمنكوبين ، إلا إذا كانوا طفلا صغيراً يشفق عليه كل مشفق ، أو فتاة هيفاء يحزن الناس عليها للجمال لا للرحمة ، أو أباً ينظر الناس بعينيه إلى أطفاله المفقودين ويحسون معه بحنانه المستطار[3] .

ويرى العقاد أن المرء لا يحتاج إلى كبير حظ من « الإنسانية » ليأخذ بيد الطفل الصغير ويتفجع للفتاة الهيفاء ويأسى لمصاب الأب الثاكل . فلئن كان حافظ قد صدق الوصف وأبلغ فى الصدق وأفلح فى تنبيه الشفقة وبسط الأيدى بالمعونة ، لقد كان يبلغ المدى فى الإحسان لو أنه استمد الوصف من حاسة غزيرة وقدرة فنية تنتزعان من الزلزال صورة منكوب غير عزيز على النفوس ، لا بل صورة حيوان هائم فى هول تلك القيامة . فتهبانه من الشعر ما لم يوهبه من عفو الرحمة ، وتفيضان عليه من الجمال والمودة مثل ما أفاضته الطبيعة على الطفل المهجور والفتاة الهيفاء والوالد المرعوب ، ونشعر حين نقرأ الوصف أن جمالا أعلى من جمال الطفولة والملاحة والأبوة يرتقى بنا إلى ذلك الأوج الرفيع ، وذلك هو جمال العبقرية التى تعرف العطف حيث لا يعرفه سائر العاطفين[4] » .

بيد أن هيام العقاد هذا بالشعر الذى يعبر عن الحالات النفسية ، والذى

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) العقاد : ساعات — ص ١٧٢ .

يفضل الضرورة الشعرية ويسميها الضرورة السعيدة إذا عبرت عن الحالة النفسية ، هذا الهيام جعله يضع مقياساً للصورة الشعرية تتمثل فى أن الشاعر قد يحس الإحساس الواحد فى الموقف المتشابه على عدة وجوه ، وأنه مادام يعبر عن الحالة ونقيضها فليس به عجز عن الشعور بأحدهما ولكن العجز بمن لا يستطيع أن يحس الحالتين، فإذا هو عبر عن الشعور فى موضع ولم يعبر عنه فى موضع آخر فذلك لأنه يضع كليهما فى موضعه من التعبير ، أو لأنه لاينبغى أن يحس الشيء على نمط واحد لا يتغير ، وإلا لأمكن أن نتصور آلة عدادة تقوم بوظيفة الإحساس فى كل موقف بالعدد المعلوم[1] .

الصورة الشعرية والرمزية :

ويسوقنا الحديث عن الصورة الشعرية من حيث صياغتها إلى الحديث عن جانب آخر فى صياغتها لدى بعض الشعراء ، إذ يرمزون لأسرار المعانى التى لا تبرز على وجوه الكلمات ، ويهدفون إلى جمال الوحى والإيمان الذى يهمل فى سبيل الصقل المحسوس والرونق البارز على صفحات الأساليب[2] .

ويرى العقاد أن الشعر لا يستغنى عن الوحى والإشارة ، وأن أبلغه ما يجمع الكثير فى القليل ، ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة التى تومئ إليها الألفاظ ولاتحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب[3].

والعقاد يتفق فى هذه النظرة مع الرمزيين الذين يذهبون إلى أن خاصة الشعر الغنائى الجوهرية هى الإيحاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكرة بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور[4] .

ويضيف العقاد إلى ما سبق أن غاية ما ينتهى إليه الشاعر فى رمزه ، أن يتخذ الأحلام لغة للرمز التى يعبر بها « الوعى الباطن » عن شعوره المكبوت ،

---

(١) العقاد : ساعات ص ٢١٢ .

(٢) و (٣) العقاد : يسألونك ـ ص ٨٣ ، و ٨٤ .

(٤) الدكتور محمد غنيمى هلال النقد الادبى الحديث ـ ص ٤٢٢ وما بعدها ، وراجع ايضا مجلة « المجلة » عدد نسبتمبر سنة ١٩٥٩ للدكتور محمد غنيمى هلال .

فالرجل المبتلى بالخوف من عدو منتقم أو من هم مسلط عليه ، يرى فى نومه وحشاً ينقض عليه وينهشه بأنيابه ، والرجل الطامح إلى المجد يرى أنه سابح فى السماء على رءوس الناس ، أو يرى أن الناس بالقياس إليه كالنمال فى جانب الفيلة الضخام وهكذا تتمثل معانى « الوعى الباطن » رموزاً جسدية ، لأن الإنسان لا يتمثل المعانى فى أحلامه وأمانيه ، بل يتمثل فيها ما يرى بالعين ويلمس باليد ويسمع بالأذن ، ويترجم من لغة الفكر إلى لغة الحواس على أسلوب الخيال المعروف[1] .

وينعى العقاد على الشعراء الرمزيين تجاوزهم فى دعوتهم حد الاعتدال ، إذ أنهم كانوا لا يدعون إلا إلى التذكير بوجود الأسرار والمعانى التى توحى إليها ، فتمادوا فى دعوتهم وغدوا ينكرون الحس الظاهر ، وينكرون الحواس وعملها ، ولا يدينون بشىء غير ما يسمونه رموز الوعى الباطن وأحاجيه[2] .

وفى تصورنا أن هذه ليست سوى التعبيرية فيما بعد أو السيريالية . ولكن الرمزية لا تنكر الحواس بحال ولكن تتجاوزها .

ولا يسلم العقاد لهم بذلك ، لأنه يرى أنهم قد تغالوا فى رمزيتهم ، ومن ثم فإنهم قد استحقوا منه أن يشدد عليهم النكير فى ذلك التغالى . وذلك مع تسليمه بأن الوعى الباطن حقيقة لامراء فيها ، ولكنه كان حقيقة لا شك فيها منذ أقدم عهود المثالين والمصورين والشعراء فى التاريخ ، وقد عمل فى شعر « هوميروس » عمله البدهى ، كما عمل فى شعر المتنبى والشريف وبيرون ولا مرتين ، وإنما كان يعمل عمله من غير أن يلغى العيون والآذان ، ومن غير أن يلغى الأذواق والأذهان[3] .

ويرى العقاد أن الوعى الباطن وهو ما يقابل الصورة المباشرة فى تصوره ، ينبغى أن يمضى فى عمله سواء ظهر فرويد أو لم يظهر فى عالم الوجود لأن فرويد لم يخلقه فى طبائع الناس حتى يخلفه خلق جديد لم يكن معلوماً قبل

---

(١) و (٢) العقاد : يسألونك ـ ص ٨٤ ، و ٨٥ .

(٣) العقاد : يسألونك ـ ص ٨٧ ، و ٨٨ ، و ١٧٠ وما بعدها .

مئات السنين فقصارى ما فى الأمر أنه سماه وفسر معناه ، وترك العيون تنظر كما كانت تنظر ، والآذان تسمع كما كانت تسمع ، والأجسام البشرية تغدو وتروح كما كانت تغدو وتروح[1] .

ويخلص من هذا كله إلى أن الرمزية سليمة فى حدودها الأولى ، وهى حدود الاعتراف بالخفايا والأسرار ، وترجمة لغة الفكر إلى لغة الحواس على أسلوب الخيال المعروف . وميزان الصدق فيها أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها ، فأنت تفصح حتى يعييك الإفصاح فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد لا لإبعاد المعنى القريب . والأصل فى الإبانة عن الذهن أو النفس ، أن يحاول المبين جهده توضيح معناه حتى تعييه العبارة فيلجأ إلى الإشارة ، فلا يكتب بالهيروغليفية ما يقدر على كتابته بالأبجدية ، ولا يؤثر الكناية وهو قادر على التصريح[2] .

وبهذا الفهم للرمزية والمقاييس التى وضعها للتعبير فى الصورة الشعرية نراه يذهب فى كيفية التصوير الشعرى إلى أنها تتخذ ثلاثة مظاهر : أدناها هو النقل البحت . والمظهر الثانى هو درجة النقل بتصرُّف يوحى إلى الناظر بإحساس الشاعر بما ارتسم فى نفسه وسطره يراعه . . وأما المظهر الثالث فيتمثل فى الابتداع والرمز المعنوى ، وهو القمـــة التى لا يتسنمها مقلد ، ولا يسمو إليها إنسان من غمار الناس ، مهما يبلغ من فرط تعلقه بالشعر وإعجابه به[3] .

ويعلق العقاد على هذه المظاهر الثلاثة ، بما يتضمن أن فى المظهر الأول يظهر نظر الشاعر وبيده ، وفى الثانى يظهر ذوقه وشعوره ، وفى الثالث تظهر روحه وعبقريته . ثم يعقب على ذلك بقوله : ولعل هذه المرتبة هى التى يقصدها حينيه بقوله : « إن أسمى وظائف كل فن هو تمثيل صورة لحقيقة سامية فى زى شكل محسوس[4] » .

---

(١) ، (٢) العقاد : يسألونك ص ٨٧ ، ٨٨ ، ١٧٠ وما بعدها .

(٣) و (٤) العقاد : الفصول ص ٢٦٧ ، و ٢٦ .

ويمضى العقاد فى تصوير تلك الحقيقة السامية ذاهباً إلى أن القدرة كل القدرة هى فى إدراك تلك الحقيقة ، إذ أنها لاتحتاج إلى حاسة مضافة إلى الإنسان ، ولكنها تحتاج إلى فطرة تحسن تصور المحسوسات المدركة رفيعها ووضيعها ، فمن استطاع تمثل الحقائق السامية وتمثيلها ، كان لبصائر الناس بمثابة المجهر لأبصارهم

والواقع أن العقاد مبالغ فى تصوير الرمزية التى يدين بها بعض الشعراء مذهباً لصياغة أشعارهم ، لأننا لو سلمنا له بأن بعض الشعراء الرمزيين مثل « ييتس » قد غالى فى مفهوم الرمز ووسع من دلالته ، إلى أن أحاله فضفاضاً لا ينضبط ، لأنه فى رأيه يشمل التركيب العضوى كله ، وأنه يجمع حوله من الذاكرة صوراً وأفكاراً ونغمات ، بمعنى أنه يحتاج إلى رمزية فى نظام متكامل[1] .

ولو سلمنا له بأن القصيدة الرمزية تتخذ الحلم لغة للرمز التى يعبر بها الوعى الباطن عن شعوره المكبوت ، وأن الصور فيها يتلو بعضها بعضاً دون علاقة منطقية صريحة ، بحيث تجانب سيطرة العقل الواعى ، إذ أن الحالة المركزة ذات المنطق الصارم الواضح ترفض الرمز باعتبارها غامضة ، لا عقلية غير دقيقة[2] .

على أنه كثيراً ما يحدث ، أن يعوق العقل الواعى النشاط المستمر لتتابع الصور ، أو ينظر إليه فى ريبة[3] .

لو سلمنا له ذلك فإننا لانسلم له بأن الرمزيين لا يدينون بشىء غير ما يسمونه رموز الوعى الباطن وأحاجيه . ذلك لأن كل ما يقال فى الشعر الرمزى وصوره : أن الشعراء الرمزيين يرون أن الصور الشعرية يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق فى النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس .

---

(١) راجع فى ذلك : G. Whalley: The Puetie Lhe Poetic Process, P. 163, 164.

(٢) دكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ـ ص ٢٦٦ ط أولى القاهرة ، مكتبة مصر .

(٣) راجع : R. Skelton : The Poetic Pattern, P. 121.

وفى هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير[1] .

وإذن فالصورة الشعرية لدى الرمزيين تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطن ، ثم هى مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها ، لأنها فى أصلها رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، فتنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً ، وذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل[2] .

ومن هنا نرى أن الرمزيين لا يبعدون كثيراً فى رأيهم فى اللغة وعجزها عن التعبير عن كل ما يحيك بالنفس من خواطر وخلجات نفسية دقيقة مستعصية على التعبير ، وأنها لا ترقى إلى التعبير عن ذلك كله إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس الذى يعنى سرعة الانتقال فى الفهم ، أو يتمثل فى ضرب المعرفة الثاقبة والبصيرة التى لا تعتمد على الانتقال الاستنتاجى والرويّة المنطقية . .

نقول إنهم لا يبعدون فى ذلك عما ذهب إليه العقاد نفسه فيما يختص باللغة وتعبيرها عن المعانى الخالدة التى تكمن فى حقائق هذا الكون .

وليس أدل على ذلك من أنه يجتهد فى صياغته ، ليحمل الألفاظ التى لم تخلق إلا للدلالة الظاهرة طاقات تدل بها على أسرار النفس وتجسمها لتردها ظاهرة . .

---

(١) ، (٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٤٢٥ ، و ٤٢٦ .

ويتضح هذا جيداً فى قصيدته « كلماتى » التى ناجى فيها كلماته » وهام بها فى عالم الوحى والإلهام ووصفه فيها وصفاً بديعاً[1] :

كلمـــاتى ؟ كلمـــاتى ؟ صدق الـوعد فهـاتى
هل معينى وحيـــك الصا دق أو وحى اللغـــات ؟
أنا أســـتأديك[2] مالـــم تبلغيـــــه بـــأداة
من معـــان تتعـــالى عن لســـان ولهـــاة[3]
فاســـألى الأربـــاب عـــن تلـــك المعـــانى الخـالدات
أو سلـــى الصـــمت فـــكم صمت له علم ثقـــات
ينتهـــى شأو الأحـــاد يث إليـــه والـــرواة
وبـــه لاذ هـــداة عـــرفـــوا وحـــى النجاة

فهو فى قصيدته يطلب من كلماته أن تعينه على فهم هذه المعانى الخالدة، أو أن تسأل عنها الأرباب أو الصمت . ويمضى متسائلا عن ذلك الضياء الذى شاع فى الأفق وفى كل الجهات ، وهو ليس من الأرض أو من الأفلاك ، وهو ملء الكائنات .

وهكذا يسير فى قصيدته حتى ينتهى إلى أن كلماته قد لا تستطيع التعبير عن كل ما فى الوجود من أسرار ، وهنا يطلب منها أن تسأل الأرباب ، أو تسأل الصمت الذى هو أبلغ تعبير عن حقائق الكون الخالدة ، ولاسيما أنه يرى أن الكون عمل فنى ، بل هو دستور الفن الإلهى . .

على أن العقاد أحس بعجز اللغة عن إدراك حقائق الكون فى قصيدة أخرى ، يعبر فيها عن عجز الفن الإنسانى — بعد أن أصبحت اللغة تجريدية — عن إدراك آيات الكون الماثلة فى الحياة ، بل قد يدرك الفن الإنسانى من هذه

---

(١) العقاد : هدية الكروان ص ٨٥ .

(٢) استأداه الشىء : طلب منه أداءه .

(٣) اللهاة : لحمة مشرفة على الحلق .

لآيات شيئاً ما على يد شاعر عظيم يحس ذلك الشيء ويتخيله . عبر عن ذلك كله فى قصيدته « ضلال الخلود » التى يقول فيها: (١)

كان فى الأرض قبل عشرين ألفاً ... من سنى الأرض شاعر عبقرىّ
كان ، لا شك فيه عندى ولا مين ... وإن شك جاحد وغبى
نظم الشعر فى الحسان وحيّا ... قبلة الشمس وهو داع شجى
ليت لى من قصيده بيت شعر ... فى ثنايا البلاد يرويه حى
ليت لى من قصيده فرد بيت ... صح أم لم يصح منه الروى
أشترى بيته بديوان شعبين ، فأين المساوم الصيرفى ؟
ضلة للخلود نأسى عليه ... أخلد الخالدين فينا دعى

وفى تصورنا أن العقاد يلتقى فى هذه النظرة مع الناقد الألمانى « هردر » الذى يرى أن الشاعر لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد فى خلقه على الصور ، وقد كانت الكلمات — فى تصور هردر — عند الإنسان الفطرى صورة للأفكار ، وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات — مثل الأشياء — صوراً ذات معان ترمز للألوهية أو لقوى الطبيعة ، وفى عهود الإنسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية .

ويضيف « هردر » إلى ذلك فإن هذا هو عهد الشعر الحق ، توافر فيه للكلمات أقصى ما بلغته من سلطان فى التصوير ، ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية فى عهد العقل والتجريد والتقدم الآلى ، فمات الخيال.(٢)

وبالإضافة إلى ذلك كله فإن للعقاد شعراً يمكن القول بأنه يسير — إلى حد ما — وفق منهج الرمزيين فى قصائدهم ، من ذلك قصيدته « ترجمة شيطان » التى تتحدث عن قصة شيطان ناشىء سئم حياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين عنده ، فقبل الله هذه التوبة وأدخله الجنة . . غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم

(١) العقاد : وحى الأربعين ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) الدكتور غنيمى هلال « مجلة المجلة » اغسطس ١٩٥٩ م .

ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية ، فجهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل والفنون[1] .

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء فى قـاع سقـر
ورمى الأرض به رمى الجحـيم عبرة ، فاسمع أعاجيب العـبر

فالعقاد ينتقل فى هذه القصيدة الطويلة من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى والخواطر الفلسفية ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين . .

والباعث على وضعها ما انتابه فى أواخر الحرب العالمية الأولى ، وإبان الحوادث المصرية الأولى من الشك والغيظ اللذين رجا عنده كل قواعد الرأى وشوها كل حالات الوجود الإنسانى ، ووقر فى نفسه أن الحياة باطل الأباطيل وأن الحق والعدل قد تلاشيا من الوجود[2] . ومن هنا نراه يرمز إلى الإنسان فى انتقالة من دور الهمجية إلى الحضارة والمدنية ، ثم رجوعه إلى تلك البداوة والهمجية فى إراقته للدماء واغتصابه للحقوق . رمز له بذلك الشيطان الناشئ . . ولذا فإننا نعتبر أن القصيدة رمزية على نحو من الأنحاء . .

وإذا صح هذا كله عن العقاد فى نقده وشعره ، أفلا يحق لنا أن نعتبره غير بعيد عما ذهب إليه الرمزيون فى شعرهم ونقدهم ؟ . . وإذا كان ذلك كذلك فما الباعث على تلك الحمله التى شنها على الرمزيين ، ذاهباً إلى أنهم متغالون فى دعوتهم ويصفها بأنها مريضة عرجاء حين تنكر الوضوح لأنه وضوح وكفى ، وتشيد بالتعمية لأنها تعمية وكفى ؟ . .[3]

على أنه يوضح التغالى فى الرمزية أكثر من هذا حينما يذهب إلى أنه ضرب من الإبهام والإلغاز ، لا من الشاعرية التى نحن بصددها ، والتى يعرفها معظم النقاد فى العالم[4] .

---

(١) العقاد : ديوان العقاد جـ ٤ ـ ص ٢٣٨ ـ ٢٥٤ .

(٢) ابراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم ـ ص ٤٠ الطبعة الرابعة .

(٣) و (٤) يسألونك ـ ص ٨٧ ، ١٧٠ وما بعدها .

حقيقة : ما الذى جعل العقاد يشدد النكير على استخدام الرمز فى الشعر مع أن النصوص والمقطوعات الشعرية التى سبق إيرادها من نقده وشعره تؤكد هذا الاستخدام للرمز وتمتدح من يصور الحقائق الخالدة فى زى شكل محسوس ؟ ؟ .

وماذا نصنع الآن إزاء هذين الموقفين للعقاد ؟ . . أنقول بالتناقض حينما تضاربت أقواله ؟ ؟ أم نقول بأنه رجع عن آرائه التى سبق أن أبداها والتى كانت تمثل نقده وفكره حيناً من الدهر ؟ ؟ أم ماذا نقول ؟ ؟

أما القول بالتناقض فلا يقول به إنسان درس العقاد من واقع إنتاجه وفكره ، أو جلس منه مجلس التلميذ لأستاذه أو مجلس الصديق لصديقه على سواء ، لأن ثقافة الرجل الواسعة ،وعقليته المركبة التى لم تقف عند حد فى قراءتها ، تمنعه من الوقوع فى التناقض . .

والقول بالرجوع عن آرائه التى سبق أن أبداها ، فإننا نرفضه كذلك بدعوى أن أسسه النقدية فى صورتها الأولى يمكننا أن نستمدها من كتبه الأولى التى تمثله فى شبابه ، ومعنى هذا أن آراءه لم تخرج إلا بعد تأصيل لها فى نفسه وفكره ، ولا يزيدها الزمن إلاكساء من اللحم والدم والحيوية التى تدب فى أوصال هيكلها الذى وضعه فى شبابه ، كما تقول بذلك خلاصة اليومية والديوان فى الأدب والنقد .

وإذا انتفى هذا وذاك فلا بد أن نبحث عن سبب آخر لنفسر به تضاربه فى أقواله .

وفى اعتقادنا أن حملة العقاد على الرمزية لم تحدث إلا فى العقد الخامس من هذا القرن أى بعد أن عقد مع الحياة صلحاً يعترف فيه بالأمر الواقع ، ومن هنا لم يعد فى حاجة إلى استخدام الرمز للتعبير عما يجيش بصدره إزاء الحقائق الكامنة فى الأشياء ومن هنا كذلك فإن شعره ونقده قد سارا فى طريق واحد يميل إلى الوضوح والإبانةعما فى النفس ، كما نرى ذلك فى ديوانيه « أعاصير مغرب » ، و« بعد الأعاصير » ، وكما نرى ذلك فى المقالات التى

يهاجم فيها استخدام الرمز ، اللهم إلا أن يكون بالطريقة التى حددها ووضع مقاييسه لها .

ومن ثم لم نعد نرى عباس العقاد فى نقده وشعره ذى الألفاظ المشعة الذى كان يعبر به عما يكتنف العالم من غموض ، وما يحاك للبشرية من ويلات ودمار ، كما فى قصيدته « ترجمة شيطان » . . أو الذى يعبر به عما يكتنف الوطن من ويلات السياسيين الذين يقودونه تجاه الهاوية . . لم نعد نراه إلا فى الشعر الوا ضح ، والنقد الرزين الذى لا يعترف بمدرسة ما من هذه المدارس الأدبية التى يصف كل مدرسة منها بأنها بكماء لا تستطيع أن تشرح مذهبها للناس إلا بمزيج من كلام الببغاوات وكلام الدجالين (١) .

وفى تصورنا أن حمل اختلاف آرائه على هذا المحمل أولى من حملها على القول بتناقضه أو بالرجوع عن آرائه ، لأنه لم يحمل على الرمزية إلا من حيث تغاليها فى صورها الشعرية ، حتى غدت ضرباً من الإبهام والإلغاز ، وفيما عدا ذلك فمعترف به كل الاعتراف .

ومن الممكن أيضاً أن نقول : إن العقاد يستعمل الرمز بالمعنى العام حين يتحدث فى الصورة وبنائها . أما الرمزية المذهبية فكان العقاد يرفضها . وبهذا يوفق العقاد بين حريته فى الرمز محبذاً ومهاجماً .

وتأسيساً على هذا الفهم يمكن فهم قصيدته « ترجمة شيطان » على أنها رومانتيكية . أما قصيدته « كان فى الأرض » فهى إشارة إلى قوة الألفاظ التصويرية ، وضعف هذه القوى بالتجريد ، وهى رومانتيكية أيضاً .

على أن العقاد يقفنا على مفهوم البلاغة لديه حين يتحدث عن التصوير الشعرى إذ لا ينفى وسائله المشروعة التى تتمثل فى البلاغة المتصلة بالصدق والأصالة ، بل ينفى المحسنات المتكلفة التى يعمد إليها الشاعر عمداً ، حتى غدت عند بعضهم كأنها تطبيق لما درسه من معان وبيان وبديع ، ومن هنا فإننا نراه لا يقتصر على ذلك الفهم فى أمر البلاغة العربية المتصلة بالصدق والأصالة

(١) العقاد : يسألونك ـ ص ٨٧ .

واستخدامها فى الشعر ، بل إنه ليذهب فيها مذهباً آخر جديداً كل الجدة ، إذ يرى أن البلاغة اليوم ليست مزية لغوية ولكنها مزية نفسية ، وذلك ناشئ من فهمه للشعر على أنه ليس خاصة عربية ولكنه خاصة إنسانية ، ولذا فإنه ليعقب على ذلك بما يؤكد ذلك الفهم تأكيداً يقربه من ذهن المتأدبين والشعراء والسامعين والقراء على سواء[1] .

وبجانب ذلك فإن العقاد يحترس حينما ينعى على بعض الشعراء فهمهم للشعر العصرى على أنه اجتناب المبالغة ، واجتناب المبالغة كما يفهمونه هو التزام الصحة العلمية ، والنظم فى العلم والتحقيق لا فى « الخيال والأوهام »[2]

ويرى أنه لو صح هذا لكانت ألفية ابن مالك أبلغ الشعر القديم والحديث وقدوة الصادقين فى النظم والبيان ، لأنها منظومة فى « علم النحو » والعلوم كلها سواء فى الصدق والتحقيق[3] .

وفى اعتقادنا أن العقاد فى ذهابه إلى أن بعض النقاد يزعم أن الشعر العصرى هو اجتناب المبالغة ، قد أسس رأيه هذا على القلة من النقاد ، لأن النقاد إزاء المبالغة وما يتبعها من إغراق وغلو قسمان : فقليل منهم ينكر المبالغة جملة ، لأنها لا تجرى على منهاج الصدق ، وفضيلة الصدق لا تنكر ، ثم إن المبالغة لا يكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف ، فيلجأ إليها ليسد عجزه[4] ، وهذا يدلنا على أنهم لم يقولوا قط بالتزام الصحة العلمية التى فهمها العقاد . أما الغالبية العظمى من النقاد المعاصرين له فإنهم يرون أن المبالغة فى الشيء إلى حد الغلو خير مذهب ، إذ يراد بذلك جعله مثلا لكى تثبت الصفة ويعتد بها . ومن هنا يرى هؤلاء أن قول الكنانى فى مدح زين العابدين على بن الحسين :

يغضى حيـــاء ويغضى من مهابته فمـــا يكلَّم إلا حـــين يبتسم

دون قول أبى نواس فى المعنى نفسه :

---

(١) و (٢) العقاد : ساعات ص ١٢١ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٢ .

(٤) دكتور غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

وأخفت أهـــل الشرك ، حتى إنه لتخافك النّطف التى لم تخـــلق

ويعللون ذلك بأن فى قول أبى نواس دليلاً على عموم المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب . وقد أحسن أبو نواس ، فى رأيهم ، لأنه أتى بما ينبىء عن عظم الشىء الذى وصفه [1] .

وسواء علينا أكان أعتماد العقاد فى رأيه السابق فى المبالغة على رأى القلة أم الكثرة ، فإن هذا أو ذاك قد كان من نتيجته أن صحح العقاد هذا الفهم ، ولكن بما لا يخالف نظرته السابقة للبلاغة ، إذ ذهب إلى أن الشاعر قد يكون مبالغاً فى تصويره ، مخالفاً لظاهر العلم ، وأنه مع هذا لصادق فى المبالغة قدير فى الوصف والإبانة . فالذى يقول لحبيبه إنه أبهى من الشمس صادق فى قوله ، لأن الشمس لا تسره كما يسره حبيبه ، ولا تغمر نفسه بالضياء كما تغمرها طلعة ذلك الحبيب [2] . .

ثم ينتهى إلى قوله : « وللحقائق الفنية مسبارها الذى يفرق بينها ، كما للعلوم مسابيرها التى تكشف الباطن منها والصحيح ، فبالغوا والتزموا الحقيقة الفنية تكونوا عصريين كأحدث العصريين وكأقدمهم فى الزمن السالف على حد سواء ، ولكنكم تبالغـــون وتفهمون أن فضيلة المبالغة هى الكذب ، لا التجلية والتقرير والتبيين ، وهكذا تزيدون وتزيدون وأنتم تحسبون أن الزيادة هنا زيادة فى البلاغة والشاعرية والإعجاب ، فتخطئون سر المبالغة وترون أنها هى الكذب ، وهى حين تمثل الحقيقة الفنية بريئة من الكذب براءة الأرقام والبديهيات [3] » .

وبهذا الفهم العميق للمبالغة وعلاقتها بالصورة الشعرية ، نراه يتحدث عن علاقتها بالحقائق الشعرية وكيف يجب أن تفهم ، ويذهب فى ذلك إلى أن مقياس الوقت فى الإحساس هو النفس المركبة من خيال وتصور وشعور ،

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : راجع النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٣٣ ، و ٢٣٤ .

(٢) و (٣) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ١٢٢ ، و ١٢٣ .

وذلك لأن النائم قد يرى فى لمحة عين مالا يراه المستيقظ فى أيام ، فبين اللحظة التى يسمع فيها النائم صوت المدفع ، واللحظة التالية التى يستيقظ فيها من نومه لا ينقضى أكثر من ثوان قليلة ولكنه قد يرى فى هذه الثوانى معركة أو نكبة يطول شرحها ، ولا يزال يخرج فيها من مأزق إلى مأزق ومن حادث إلى حادث تضيق عنه الساعات الطوال ، . ولو أنه وصف الثانية أو الثانيتين اللتين عبرتا به وهو فى تلك الرؤيا بأنها فترة طويلة من الزمن ، لما كان مخطئاً فى تقديره ، ولكان المخطئ هو الذى يقول له إن الثانية أو الثانيتين لن تكون فى الزمن إلا قصيرتين ؟ (١) .

ثم يمضى العقاد فى هذا الحديث ذاهباً إلى أن هذه هى حقائق العيان التى لامراء فيها وإذا انتقلنا من العيان إلى الخيال فليس بالمستغرب أن نصف اللحظة بأنها تكون طويلة أو قصيرة على حسب الخواطر والذكريات التى تصاحب تلك اللحظة فى النفس ، ونحن على صواب فى كلا الوصفين ، فساعة اللقاء بين الحبيبين لمحة طائرة ، وأبد حافل بالصور والأخلية والمعانى والخواطر وأنت تصفها مرة بأنها عقيقة البرق فى سرعة وميضها ، وتصفها مرة أخرى بالوصفين معاً فلا تكون على خطأ فى هذا ولا فى ذاك . . والساعة بعد هى هى لم تختلف ولم تطل ولم تقصر إذا وقفنا فى قياسها عند تلك الآلة التى ترصد لتقسيم الزمان (٢) .

وينتهى العقاد إلى أنه ليس من الخطأ إذن أن نقول فى ليلة من ليالى اللقاء:

ليلة أسرعت ، وهـل يبطئ السـا لك إلا فى الحرّة (٣) العوجاء ؟

ثم نقول فى تلك الليلة بعينها فضلا عن ليلة أخرى :

طالت ولا غرو فالجنـات خالدة وفى الوصال من الجنـات ألوان

وذلك لأن مقياس الوقت فى الإحساس — وفى الشعر الذى هو صورة

---

(١) و (٢) العقاد : ساعات — ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

(٣) الحرة : هى الأرض الوعرة .

من الإحساس — ليس هو الساعة المركبة من حديد ونحاس ، وإنما هو النفس المركبة من خيال وتصور وشعور ، وهذه النفس قد تنظر إلى العام فإذا هو لمحة للهفتها على فواته ، وقد تنظر إلى اللمحة فإذا هي دهر سر مد لازدحامها بالمنظر بعد المنظر والخيال بعد الخيال ، إلى غير نهاية يحدها الحس ويقف عندها الاستحضار [1] .

ونحن لا ننكر أن هذه أمثلة جزئية متواضعة ، ولكننا نتصور أن العقاد يضرب هذه الأمثلة الجزئية وأمثالها فى بعض المواقف الأخرى لتنفذ دعوته إلى جمهوره الذى لم يكن يعرف إلا هذه الجزئيات .

الوضوح والغموض فى التصوير :

على أن العقاد وإن تحدث عن البلاغة وموقفها من التصوير الشعرى ، فإنه لا ينسى أن يتحدث عن الوضوح والغموض فى التصوير ، وذلك حينما يذهب إلى أن الوضوح المفرط فى عبارات الشاعر يشل حركة الخيال ويبطل عمله ، وأنه يجب على الشاعر أن يرفع ذلك « النقاب الشفاف » كلما تسنى رفعه دون إخلال بالمعنى أو تعطيل لمتعة الخيال ، إذ ليس الفرق بين أسلوب العلم وأسلوب الشعر فى درجات الوضوح والغموض ، وليس ذلك النقاب الشفاف بالحائل بين ما هو من سبيل العقل وما هو سبيل الخوالج النفسية ، وإنما الفرق الذى بينهما ، أو الحائل الذى يفصلهما ، كائن فى طبيعة الأشياء التى يتناولها كل من العقل والخيال ، وفى طريقة التناول وكيفيته [2] .

ويوضح العقاد أكثر حين يقول : « فلو أننا جئنا بدرس من كتاب الكيمياء فلففناه بالغلائل والحجب وأطلقنا حوله البخور والدخان وكل ما فى جعبة الطلاسم والسحر ، لما صار شعراً . ولو أننا جئنا بفن من فنون الشعر فغمرناه فى بحر من النور لا تخفى فيه خافية ، وبسطناه حتى لا موضع

---

(١) العقاد : ساعات — ص ٣٠٩ .

(٢) العقاد : الفصول — ص ٧٩ ، و ٨٠ .

فيه لالتفاتة ، لما صار علماً ، وإنما يبقى الأول غامضاً ناقصاً ويبقى الثانى شعراً مبتذلا ناقصاً كذلك » [1] ..

ثم يمضى العقاد فى تبيان علاقة الوضوح والغموض بالتصوير ، ذاهباً إلى أنه لم يذكر أنه قرأ بيتاً أو جملة لفحل من فحول الشعر والبلاغة ، وأحس للقائل اختياراً فى وضوح عبارته أو غموضها ، فإن المعنى إما أن يكون واضحاً بطبيعته ، فلا يكون تعمد إخفائه للمبالغة والترويج إلا شعوذة ينبو عنها ، بل يستحى منها كل طبع نزيه ، وإما أن يكون المعنى غامضاً بطبيعته فليس للشاعر أو الكاتب حيلة فيه ، ولا يقال حينئذ للذى يحتوش كلامه الغموض ، إنه ذاهب فيه مذهباً خاصاً يقصده ويؤثره على سواه [2] .

وفى تصورنا أن كلمة « غامض » فى كلام العقاد لا تشرح شيئاً ولابد من تحديدها ؟ إذ لابد من وضوح المعنى وعمقه فى نفس الشاعر ، ولا يمكن أن يقتنع به ويتحمس له ، حتى يحاول تصويره ، ولا يمكن نقلها مباشرة ، وإذن يزيد القناع الصورة جمالا ، على أن يكون شفافاً .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن آثار أئمة الشعر وفحول البلاغة فى الشرق والغرب لو درسناها وبحثنا فيها ، فإننا لا نجد فى أطوائها معنى واحداً مما يعد من آياتهم وغرر أقوالهم وشواهد بلاغتهم ، حجبوه قصداً أو على غير قصد إن وجد فإنما يكون ذلك بين سقطهم الذى يعتذر له ، ويُتَمَحَّل فيه التأويل ، لا فى المميز المنتقى الذى يشاد به فضلهم ، وتذيع لأجله شهرتهم [3].

ومعنى هذا أن الشاعر خاضع فى تصويره لوضوح المعنى أو غموضه ، وليس لاختياره دخل فى عملية التصوير ، وأنه إذ وجد فى آثار كبار الشعراء معنى قد حجبه الشاعر قصداً أو على غير قصد فإنما يكون هفوة وسقطة للشاعر لا مزية يبتنى فضله عليها وتذاع شهرته لأجلها .

ويستطرد العقاد فى حديثه عن الغموض والوضوح فى التصوير إلى أن العبارة البليغة تقترن بمعان جمة لا تزال تسترسل فى الذهن حتى يحتويها الغموض

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع السابق ص ٧٩ ، ٨٠ .

فى ظلال الفكر البعيدة وشعاب الخيال المستسرة ، ولكن لا يلزم من ذلك أن يكون لهذا الكلام البليغ نصيب من الغموض الذى لابد تنتهى إليه معانيه ذهاباً مع الخيال ومطاوعة لتداعى الخواطر وتلاحق الصور ، وأقرب مثل يسوقه دليلا على ذلك الآية الكريمة : « والصبح إذا تنفس » إذ أن فيها ثروة معنوية ووضوحاً وإيجازاً لا يتفق لغيرها (١) .

ويستدل العقاد على ذلك بأنها مكونة من ثلاث كلمات موجزات هيهات تأنس لكل ماقيل وصفاً لأول طلوع الفجر ما تأنسه فيها من إعجاز التعبير ووفرة المدلول وتنوع الصور واتساع مجال السبح للخيال ، ولا تخطر هذه الآية لإنسان ما ، إلا وتفتحت أمامه فجأة صورة كاملة للفجر البهيج ، بعضها تهم به العين فى ضحوة النهار وبعضها يلوذ بعالم الأحلام من غرابة ونفار . فيهب على نفسه نسيم الصباح الندى ، ويتمثل الطبيعة يتنهد به صدرها بكل ما تدب الحياة فى الجسم بعد طول السبات ، ويستروح أنفاس الرياض شائعة فى كل مهب ومطار سيارة بنفحات الرياحين والأزهار ، وتتبادر من هنا وهناك طيور طار عنها النعاس وخلائق فارقها كسل الظلام وشملها من « نفس » الصبح ما يشملها من نوره ، فإذا هى حية صادحة مستوفزة صائحة وإذا الفجر كله كأنه نفس عميم من أنفاس القدرة الخالقة المبدعة : قدرة الحياة الأبدية المتجددة .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى قوله : « وهذه الصور الكاملة تلهمك إياها كلمة « يتنفس » بسرعة البرق وخفة السحر ولذة الحلم . فهل حفلت قط كلمة بمثل ما حفلت به هذه الكلمة الواحدة من موتمعها من الأشكال المألوسة ، والخواطر القريبة والبعيدة ؟ وهل فى هذه الكلمة أو فى الكلمات الثلاث أثر لأقل تعمل أو غموض ؟ فمن هنا نعلم أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ونهاية سبحه . وأن الذى يهرب إلى الإبهام فراراً من الجلاء إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور(٢) »

(١) العقاد : الفصول — ص ٨٠ — ٨١ .
(٢) المرجع السابق — ص ٨١ .

ثم يأتى بأمثلة من الشعر أيضاً ليعرضها على هذا المقياس بغية تقويمها ذاهباً إلى أن هناك شواهد كثيرة على هذا الوضوح الحافل بالأشباه والخواطر ، ومن أمثلة ذلك استهلال البحترى فى وصف الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وبيت مسلم بن الوليد يصف مجهلا من الأرض :

تمشى الرياح به حسرى مولهة حيرى تلوذ بأكناف الجلاميد

وغير ذلك من الأمثلة التى علق عليها بعد عرضها بما يتضمن أن ازدحام المعنى قد يعبر عنه بلفظ لا ازدحام فيه ، وأن الكلمة لا تحضر فى الذهن معناها المراد بها ، ولا تطلق أعنة الخيال إلى أبعد غاياته لغموض يشوبها أو لوضوح يبديها ويسطع عليها ، ولكنها تحضر المعنى وتطلق الخيال متى وقعت فى موقعها واستوت فى سياقها .

ثم ينتهى فى حديثه هذا إلى تحذير للشعراء ألا يثقلوا معانيهم الواضحة الصغيرة بالسجف المصطنعة والتعاويذ الملفقة ، لأن هذا ضرب من الاحتيال يلجئون إليه ويبيعون للناس بضاعتهم بأغلى من ثمنها الحلال . أما من اقتدر على معالجة مثل هذه الأمثلة السابقة فليعالجه وليعلم أنه مستغن عن ظلل الغمام وسدل الإبهام بنصوع بيانه وصفاء وجدانه [1] .

والنتيجة التى وصل إليها العقاد مما سبق ، أن الفنان لا يطالب بأن يكون سهلا لكل إنسان ولا يقيد بالمعانى والخوالج التى يتساوى فى التفطن لها والتأثر بها جميع الناس ، لأن السهولة ليست أساس البلاغة ومحورها إلا على فرض واحد ، هو أن يؤدى بها الشاعر المعانى التى يؤديها غيره بمشقة واعتساف[2] .

ويستدل على ما ذهب إليه بقول كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

---

(١) العقاد : الفصول ـ ص ٨٢ ـ ٨٣ .

(٢) العقاد : مراجعات ـ ص ٩٥ وما بعدها .

أخـــذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعنـــاق المطى الأباطح
نقعنـــا قلوباً بالأحاديث واشتفت بذاك قـــلوب منضجـــات قرائح
ولم نخش ريب الدهر فى كل حالة ولا راعنـــا منـــه ســـنيح وبارح

ويعقب عليها العقاد بأنها حافلة بالصور التى تتوارد على الخيال كما تتوارد المناظر للعين فى الصور المتحركة ، فيكاد القـــارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها ، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة ، ولو أنها نقلت إلى اللوحة لملأت فراغاً من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من القصائد التى يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعانى وقصص الوقائع ، لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم ويشترون رواحلهم ، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن أدوا فريضتهم التى فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم ، ثم تنقل لك صور البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل ، وتنساب أحياناً كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة ، وفوجاً بعد فوج ، ثم تنقل إليك فى المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات جماعات يتجاذبون أطرافاً من الحديث ويتطارحون آلافاً من الروايات والأنباء ، ويذهبون فى ذلك كل مذهب تلم به الأذهان ، فى حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار متباين التجارب والأطوار . ثم تنقل إليك صورة القائل وما فى نفسه من الشجن واللوعة ، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحديث واللياذ بغمار الناس ، ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنبئك عنها « القلوب المنضجات القرائح » وتدل عليها رائحة السآمة التى تنسم عليك من قوله « ومسّح بالأركان من هو ماسح » . . كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك المرحلة ، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسحها من الماسحين ، وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى يضيفها الخيال وتمليها البديهة ، فإذا أنت من الأبيات الخمسة فى واد يموج بالمشاهد ويتتابع بدواعى الشعور ، وفى ذلك شىء غير

اللفظ السهل الذى يحسبه قوم من النقاد أنه كل ما فى هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب [1] .

وفى تصورنا أن العقاد يتلاقى فى فهمه لهذه الأبيات مع ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجانى فى كتابه أسرار البلاغة ، إذ عقب على هذه الأبيات بقوله : « إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) ، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم . . إلى آخر ما قال فى هذا الصدد ، مما جعلنا نقول إنه كان سباقاً إلى رفض ما قيل من أن هذه الأبيات ليس فيها إلا طلاوة فحسب ، وأثبت أن طلاوة الألفاظ فيها مقرونة بحسن النظم ، فهى لا محالة تفيد المعنى ، فتؤدى إلى تأليف الصورة المرادة [2] .

ويتضح مما سبق أن العقاد يتلاقى فى أساس فكرته فى هذه الأبيات مع عبد القاهر الجرجانى ، وهذا يؤكد فكرة رواسب النقد العربى القديم فى ذهن العقاد .

الخيال وعلاقته بالصور :

سبق أن تحدثنا عن الخيال فى مواضع مختلفة من هذا الكتاب ، ويرى العقاد أنه يشترط فى الشعر أن يكون مشتملا على الخيال ، ومن هنا نتحدث عن ماهية الخيال وعلاقته بالصور الشعرية ، ليتسنى لنا معرفة النتائج المترتبة على فكرة الخيال فى نقد العقاد .

على أننا نستطيع أن نستخلص مما كتبه العقاد بشأن الخيال فكرة واضحة تشير إلى أنه ساير علماء الفلسفة والنقاد الغربيين فى مفهوم الخيال ، ذلك أن الخيال فى تصوره نوعان : خيال عام . . وآخر شعرى ؛ وسنتحدث عن كل منهما فيما يأتى . .

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ٩٥ وما بعدها .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : اسرار البلاغة ـ ص ١٥ ـ ١٧ .

الخيال العام :

وهو ما يقابل الخيال الأوّلى لدى كولبردج ، هو القوة الحيوية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، ويشترك فيه جميع الناس فى عمليات المعرفة ، بما فيهم الإنسان البدائى ، وقد خلق الخيال الأوّلى للإنسان قبل أن يخلق العقل، ثم جاء العقل ليتممه ويأخذ منه لاليلغيه ويصم دونه أذنيه [1] .

ويقرر العقاد إن الإنسان لا يتصل بالكون ولا يهتدى إلى الطريق المفطور بعقله فقط ، بل بالخيال أولا ثم العقل ثانياً .

ويأتى فى تعديل العقاد لهذه النظرية ، أن فهم الإنسان ومكانه فى هذا الكون ، كما هو إنسان فى حقيقته لا يتصوره الذين يستهدون بالعقل وحـــده غير معتمدين على الخيال والشعور [2] .

وفى مقام الاستدلال نراه يذهب إلى أن الذين طاروا فى الجو ووصلوا من نيويورك إلى باريس فى أربع وثلاثين ساعة ، ولعلهم يصلون غداً فى أقل من هذه الساعات ، لم يطيروا على جناح من العقل وحده ، لأن الطيران كله ما هو إلا حلم من أحلام العواطف أجّج الرغبة وألهب الخيال ، فجاء العقل كالخادم الأجير يحقق ما تعلقت به الأخيلة واتجهت إليه الرغبات[3] .

و يمضى العقاد فى حديثه متسائلا عن أى عقل يزين « للندبرغ » أن يخاطر بحياته بعد كارثة المفقودين فى هذا المضمار القاتل ؟ وأى عقل يزين له أن يرفض المال الذى انثال عليه من شركات الصور وطلاب المحاضرات والمساجلات ؟ . .

ولا يلبث العقاد أن يجيب بأنه ليس العقل وحده هو الذى أعطانا الطيارين وآلات الطيران وإنما هى دوافع الإحساس وبواعث الخيال التى تحمل الإنسان على كل جناح إذا قعد به التفكير وحده فى قرارة العجز والجمود[4].

ومن ثم يرى العقاد أن الغربيين لم يسبقونا فى هذا الزمان فى ميدان

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ــ صفحات ٢٠٠ ، و ٢٢٣ ، و ٢٢٤.

الكشف والاختراع إلا لأنهم يطلبون من الحياة فوق ما نطلب ، لا لأنهم يحسنون مالا نحسنه من الفهم والتفكير ، فكل مصنوع يصنعه الغربيون نستطيع نحن الشرقيين أن نفهمه ونصنع على مثاله ، ولكننا لا نستطيع البداءة لأنها وليدة البواعث ، وهى قاعدة عندنا ناهضة عندهم . ومن هنا فإن التفاوت بيننا وبينهم — كما يراه العقاد — تفاوت فى البواعث ، التى منها الخيال — الذى يسميه كل من « كانت » « وكولبردج » بالخيال العلمى — ، والإحساس ، وليس تفاوتاً فى العقل والتفكير ، وطريقنا نحن فى الإحساس بالأمور هى التى ينبغى أن يتناولها الإصلاح وليست طريقتنا فى فهم ما يحتاج إلى الفهم والتحصيل [1] .

ويقرر العقاد أن معرفة الحواس فى العلوم والصناعات محدودة ، وذلك لأن وراءها ينبوعاً لا ينفد من وسائل الإدراك وهو الخيال ، وأن كان إدراكه لا حد له من الصيغ والتعريفات[2] . وذلك لأنه « ليس نصيبنا من الفهم ما نعلم أننا نفهمه ، بل نحن نفهم أشياء شتى بالبديهة والخيال ولا نعلم بها وهى تعمل عملها فى الإحساس والتفكير[3] » .

على أنه يذهب إلى أن الخيال أصدق من العقل فى الإدراك ، وذلك لأن العقل كان يجزم منذ ألوف السنين بقيام كل نوع على انفراده ، فى الوقت الذى كان الخيال يقص علينا قصصه ويجزم لنا بتقارب الأنواع وتلاقح الإنسان والحيوان . .

حقيقة : إن الخيال — كما يقول العقاد — لم يفصل النظرية العلمية ، لأن له شأناً غير هذا الشأن ، ولكن ألم يَعْمُ العقل عن تلك النظرية كل العمى ، يوم أن كان الخيال يرسمها محرفة بعض التحريف من وراء الظلال والرموز؟ [4]

ومن ثم يرى العقاد أن « داروين » ما كان لينفذ بفطنته إلى تقارب الأنواع لولا روح العطف الذى كان يحس به خوالج الحيوان وتعبيراتها على الوجوه والأعضاء ، وأنه لا يمكن أن يؤلف كتاب « التعبيرات الحيوانية

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) العقاد : ساعات — ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

ودلالاتها » رجل لا يخالطه العطف العميق ولايسرى بينه وبين الأحياء سيال من الإحساس الدقيق [1] . .

ويتساءل العقاد فى هذا الصدد : ما نصيب العقل بعد كل هذا فى مذهب النشوء والارتقاء ؟ . .

ولا يلبث أن يجيب بقوله : « ما كان له من نصيب إلا أن يصحح أخطاءه هو ، لا أخطاء الخيال ولا أخطاء الإحساس . فالحقائق التى استند إليها النشوئيون قائمة منذ الأبد ، والعقل هو الذى كان يداريها أو يضلل فيها الخيال والإحساس [2] » .

وفى اعتقادنا أن ما وصل إليه العقاد بشأن ماهية الخيال الأولى لم يكن مصدره المعايير التقليدية التى كان يرددها الأقدمون من النقاد العرب فى عمود الشعر ، واللفظ والمعنى ، وما إلى ذلك من الأبحاث التى أكثروا فيها من التقسيمات والتفريعات التى ليس لها شأن بالخيال على الوجه الذى رأيناه لدى العقاد فيما سبق [3] .

ومن هنا نجد أنفسنا مضطرين إلى القول بأن مصادر العقاد فى هذا الفهم غربية لا عربية ، وليس أدل على ذلك من اتفاقه مع الفيلسوف الألمانى « شيلنج » وكذلك مع الناقد الفيلسوف الإنجليزى « كولبردج » .

فالفيلسوف الألمانى « شيلنج » يذهب إلى أن أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال ، فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته ، بحيث يجعلها « موضوعاً » يتأمله ، إنما يقوم بعلمية تخيل أولية ، وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً ، وتتكرر هذه العملية فى تجارب العقول الجزئية حين تعى نفسها والعالم الخارجى ، وهكذا فى حالات الشعور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الشعور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى يمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التميز ، أو التناقض بين

---

(١) ، (٢) المرجع السابق .

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ـ ص ٤١٦ .

الذات والموضوع ، وبالتالى تمكنه من إزالة هذا التناقض ، ومن هنا كان الخيال ضرورياً للمعرفة بأسرها[1] .

وهذا الرأى مبنى على فلسفة « شيلنج » لدراسة ظاهرة الشعور ، أو العلاقة بين « الأنـــا » و « اللاأنا » بين الذات والموضوع أو بين الفكر والموجود[2] .

أما « كوليردج » فيذهب إلى أن الخيال الأوّلى هو القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى « الأنا » المطلق ، وهذا الخيال يشترك فيه جميع الناس لأنه مصدر المعرفة الوحيد ولولاه لاستحالت المعرفة ذاتها ، وهو خلاق بمعنى أن الناس يقابلون بوساطته بين ذواتهم وبين العالم الخارجى ، ويجعلون من العالم الخارجى موضوعاً لذواتهم ، ويقومون بعملية الخيال هذه بطريقة تلقائية ومن غير وعى منهم[3].

ونريد أن يتقرر فى الأذهان أنه لا يوجد ما يمنعنا من القول بأن العقاد ، وإن انتفع بما كتبه « شيلنج » « وكوليردج » ، فإن ذلك لا يغض من قيمته الأدبية ، سيما وأن أصالته فى النقد ووضع الأسس النقدية ، أمران باديان فى فهمه السابق للخيال الأولى ، الذى يقابل ما يدعوه « كانت » بالخيال الإنتاجى ، ويرى أنه لابد منه فى كل إدراك علمى[4] .

الخيال الشعرى :

على أن العقاد يرى أن الخيال الشعرى — وهو ما يقابل الخيال الثانوى فى تسمية كوليردج له — صدى للخيال العام ، وذلك من حيث اتفاقهما فى نوع العمل ، وإن اختلفا فى الدرجة والطريقة . .

---

(١) الدكتور محمد مصطفى بدوى : كوليردج — ص ٨٦ ط أولى من سلسلة نوابغ الفكر الغربى رقم ١٥ .

(٢) انظر : Coleridge: Biographia Literaria Vol. I, PP. 160-186.

(٣) المرجع السابق الجزء الأول ص ٨ — ١٢ . وانظر كذلك .
The Friend, Bell & Daldy, London, 1866- PP. 65-66.

(٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٠ .

وفى رأى العقاد أن الخيال الشعرى يتناول الحقائق ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة ، ولا يجوز له بحال أن يتناول الحقائق ليمسخها ويناقضها ولو فعل ذلك فان فعله هذا لا يغنى فيه عذر[1] . .

ويمضى العقاد مبينا أن خيال الشاعر عملا جليلا فى الروايات التاريخية ، لأن حوادث هذه الروايات أشبه شىء بالهيكل العظمى الذى يحتاج إلى الخيال الخالق المبتكر ، ليكسوه لحماً ويجرى فيه دماً ويبعث فى أوصاله روح حياة . ومن هنا فإنه يذهب فى مقام نقد مسرحية شوقى « قمبيز » إلى أننا لو بحثنا فيها عن أثر لهذا الخيال المبتكر ، فإننا لن نجده ولن نستطيع أن نفترض وجوده ، ولكننا سنجد فيها جسما حياً جرده شوقى فآض فى يديه هكلا عظمياً لا حراك به إلا كحراك الآلات الصماء . ذلك أنه يرى أن فترة الغزو الفارسى كانت من أعمر الفترات فى تاريخ مصر بالحوادث الشائقة والمواقف الروائية والعبر الناطقة ، فهى تملأ وطاب الشاعر لو كان على حظ من بديهة الخيال وقدرة التصوير والابتكار ، وتتزاحم فيها الشخصيات المسرحية ، فينعم فيها الشاعر بزاد طيب يمتع به النظارة والقراء[2].

ومعنى هذا أن العقاد يرى أن خيال شوقى فى هذه المسرحية كان ميتاً ، لأنه لم يبرز شخصيات مهمة فى تلك الفترة ، كشخصية صولون الحكيم المشهور ، وكشخصية قارون ، ولم يعمل خياله فى حوادث رائعة ، كغزوة الفرس للصحراء اللوبية وغزوتهم للنوبة التى هلكت فيها الجيوش[3] .

ومن ثم فإن العقاد لا يعتبر الخيال الثانوى رخصة تعفى القائل من مئونة العقل والواقع ، وتبيح له مناقضة العقل والصواب ، ويرفض فى الوقت نفسه الزعم القائل بأن الخيال هو القول المفروض فى قائله أنه لا يصدق ولا يجد ولا يناقش فى صحة شىء مما يزعم ، بل حسب الشاعر أن يقول : إنه

---

(١) العقاد : قمبيز فى الميزان — ص ١٢٣ .

(٢) و (٣) المرجع السابق — ص ١٣٦ .

ينظم شعراً — والشعر فى مفهومه هو الخيال — ومن هنا فقد أعفى نفسه من التحقيق ولاذ بحرم الإباحة الذى يسمح له بكل قول ، ولا يأذن لأحد بحسابه على مقال[1] .

على أن الخيال الواسع فى نظر العقاد ، هو الذى يبتكر ويفترض ويضم الخاطر إلى الخاطر ويصل بين الطرفين اللذين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض ، ويلتمس المشابه والمغازى حيث لا شبه ولا مغزى . بمعنى أن يكون سريع حركة الذهن ، ينتقل كومضة البرق بين المعانى ومشابهاتها ومناقضاتها ، وبين الكلمات وما يجانسها ويشاكل حروفها وأوزانها ، ومن هنا فإنه لا يشق عليه أن يعثر بطلبته الموافقة لنزعة طبعه ، ومُتَّوجِّه ذهنه عند معنى من تلك المعانى ، ومشاكلة من تلك المشاكلات .

ويوضح العقاد أكثر من هذا حين يذهب إلى أن الخيال الواسع هو الذى يبتكر ويفترض ، فإذا بك أمام الدنيا وقد عرفتها من جميع جوانبها ، بمعنى أن يخلع الشاعر عن الحياة روحه ونظرته واتجاهه وتعاطفه مع هذه الحياة[2] . بحيث يمكننا أن نراقب ذهن الشاعر وهو يعمل فى حركة سريعة بين الأشكال والألوان والألفاظ والمعانى ، كما يراقب البنية الحية وهى تعمل من وراء المجاهر والكواشف[3] .

فالخيال الشعرى لدى العقاد يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله ، وبين مظاهر الحياة الكبرى للحياة .

ويقرر العقاد أن عملية الامتزاج لا تتم من غير توفر العاطفة ، وذلك لأن الحياة لا توجد بغير عطف ، والعطف لا يوجد من غير تعبير[4] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الذى يترتب على عملية الامتزاج هذه ،

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ١٢٩ .

(٢) العقاد : الفصول ص ٣ .

(٣) العقاد : ابن الرومى — ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٤) العقاد : مطالعات ص ٥ .

أن تُصبح الحياة والأدب شيئين كلا نسيجهما من مادة واحدة، إذ أن الحياة شعور تتملاه فى نفسك وتتأمل آثارة فى نفوس غيرك ، والأدب هو ذلك الشعور ممثلا فى القالب الذى يلائمه من الكلام[1] .

ومن ثم فإنه يرى أن الشاعر الكبير ، لابد له من فلسفة للحياة أو فهم لها على وجه من الوجوه ، فإذا قرأت عشرين شاعراً كبيراً ، فأنت أمام عشرين نسخة من الدنيا ، أو أمام عشرين مثالا لها كل منها مخالف لغيره مستقل عنه فى طريقة تمثيله ، لأن الشاعر الكبير يشعر بكل شىء حوْله ، فما من مظهر ولا مخبر إلا وله وقع من قلبه وصدى فى ضميره ، لأنه مستقل فى إدراكه وشعوره ينحو نحو نفسه ولا ينحو نحو غيره ، فإذا قرأت شعره فهنالك الدنيا كلها ممثلة فى ذلك الشعر على طريقته التى لاتشبهها طريقة أخرى[2] .

« فمن الشعراء الكبار من يريك الدنيا كلها كأنها معرض للجمال ، أو يريكها كأنها متنزه للفرجة ، أو كأنها كعبة للعبادة أو ميدان للقتال أو طريق للعبور أو ملعب للسرور ، أو يريك الدنيا كما هى ، وذلك أكبر الشعراء وأعلاهم فى مراتب الإلهام . أما الشاعر الذى تسأل نفسك بعد قراءته : ما هى الدنيا ؟ وما مثالها فى خلدك ؟ فلا تهدى إلى جواب فليس بالشاعر الكبير ، وان عد فى المجيدين من الشعراء[3] » .

ويرى العقاد أن الخيال الشعرى يقوم بعملية تجسيم للأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور ، بمعنى أنه لا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً ، وأخذت فى العمل موفقة مجيدة ، وذلك عن طريق الأشكال للمعانى المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة .

وفى مقام التطبيق نراه يذهب إلى أن ابن الرومى كان يتمثل بشعوره

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٥ .

(٢) العقاد : ابن الرومى ـ ص ٢١٠ ، ٢١١ .

(٣) العقاد : ابن الرومى ص ٢١١ .

الواسع كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة . .

ويرى كذلك أن الشعور الدقيق لدى ابن الرومى هو الذى يتأثر بكل مؤثر وتهتز لكل هامسة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعادأن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظة تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة .

وأقرب مثال يسوقه العقاد ليستدل به على صدق نظرته فى الخيال الشعرى لدى ابن الرومى هو مشهد الشمس ساعة الغروب .

على أننا وإن كنا قد تحدثنا سابقاً عن هذه المقطوعة التى تمثل مشهد الشمس ساعة الغروب ، فإن ذلك لا يمنعنا من إجمال القول فيها ، إذ أنها تمثل الشعور العميق بوحشة الغروب ، وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من ترنيق وضراعة وانكسار ، ونظر يائس كنظر المريض إلى العوّاد ، ووجوم شائع بينها وبين عيون النور ، التى تغرورق على الأغصان لتدمع ، وتلحظ ألحاظاً خشعاً من الشجو والإغضاء .

فابن الرومى فى هذه الأنشودة يصف لنا الطبيعة الوصف الذى يقتضيه ذلك الشعور ، ويمليه ذلك التصور المنبعثان عن خياله الشعرى ، فيشف وصفه لها عن شغف الحىّ بالحىّ وشوق الصاحب إلى الصاحب ، وتسمع من تشبيهه لها رنة طرب ، أو شجو لا تخرج إلا من نفس مفعمة بأصداء الطبيعة ، قد نفذت إلى طويتها ومشاركتها فيما تتخيله لها من حزن وسرور .

فهو يحيا مع الشمس الغاربة حين تضع على الأرض « خداً أضرع » من دهشة الفراق ، وهو يحيا مع النوار حين تخضع بالدمع عيونه وتهبط مع الليل شجونه ، وهو يحيا مع الذباب المغرد والطير الساجع فى ساعة الغروب التى يمتزج فيها الحنان الذائب بالشوق الخفيض ، وهو ينتظم ذلك كله فى أنشودة واحدة ، لم تدع مزيداً لفن اللون والحركة ، ولا مزيداً لوحى الخيال والسليقة . .

إن هذا الفهم للخيال الشعرى يتفق مع فهم « شيلنج » و « كوليردج » له ، إذ ذهب كل منهما إلى أن مكلة الخيال الشعرى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء وأنها لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفـــة . . وأن رؤية الشاعر للحقيقة وليدة الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة ، وفى الوقت نفسه لا تتم عملية الاتحاد من غير توفر العاطفة لدى الشاعر ، ودون أن يهتز كيانه كله ، ومعنى هذا أن ملكة الخيال عند هذين الناقدين يعتمد نشاطها على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، وهذه العلاقة يدركها الإنسان فى لحظة رؤيا عاطفية وقلبية معاً . فالشاعر فى لحظة الرؤيا يرى فى الطبيعة رموزاً لحياته الباطنة ، لأن الطبيعـــة فى ذاتها مجرد معط جامد ميت ، ولكنها تدب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية ، فتعكس مختلف التجارب الروحية[1] .

على أن أصالة الشاعر فى خياله لدى هذين الناقدين الفيلسوفين يمكن إدراكها من خلال فهمهما للعلاقة بين الفن والطبيعة ، إذ ذهبا إلى أن سر العبقرية فى الفنون لا يظهر إلا فى إحلال هذه الصورة محلها مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الإنسانى ، فهى تستنبط من هذه الأفكار الصور العقلية التى تمت إليها بصلة ، وتفرض عليها أيضاً هذه الأفكار بحيث يغدو العالم الخارجى عالماً باطنياً ، والعالم الباطنى عالماً خارجياً . ومن هنا فإن العبقرية فى الفنون الجميلة تتمثل فى جعل الطبيعة فكراً والفكر طبيعة[2] ! . ومن ثم فإن رجل العبقرية يجد صورة ذاته فى كل شىء ، حتى فيما يتم له عن سر الوجود[3] .

---

(١) انظر Coleridge: On Poesy or Art in : Biographia, Literaria Vol. II, P. 253-258 وراجع كذلك : الدكتور محمد غنيمى هلال فى النقد الادبى الحديث ، ص ٤٢٠ ، ٤٢١ ، وكوليردج ص ٨٣ ، ٨٤ .

(٢) انظر : Coleridge: Biographia literaria Vol. II, P. 258

(٣) انظر :

Coleridge: The Philosophical Lectures (1818-1819) New York, 1949, P. 179.

وكم كان بودنا أن نجتزئ القول فى ماهيـــة الخيال الشعرى لدى العقاد ، وكل من « كوليردج و « وشيلنج » باعتبارهما مصدراً له ، لولا أن وقعنا على رأى للدكتور محمد غنيمى هلال ، يتمثل فى وضع آراء كل من « كوليردج » « و « شيلنج » وضعاً مذهبياً ، لأن هذه الآراء تعبر عن وجهة نظر الرومانتيكيين للخيال الشعرى[1] .

ومن هنا نستطيع أن نقول تأسيساً على رأى الدكتور هلال أن فهم العقاد للخيال الشعرى يتفق فى جوهره مع فهم النقاد الرومانتيكين للخيال الشعرى أيضاً[2] .

الخيال والوهم :

وقد حرص العقاد أن يفرق بين الخيال Imagination والوهم Fancy فى نقده ، بل إنه ليعتبر من السباقين إلى هذه التفرقة فى النقد العربى .

والواقع أن الخيال والوهم ملتبسان فى آراء النقاد ومختلطان فى أعمال الكثيرين من الشعراء ومن هنا كانت أهمية تفرقة العقاد بينهما .

ومهما يكن من أمر فإن الخيال الشعرى لدى العقاد هوالقوة الحية التى تتناول الحقائق لتبعثها من جديد ، وتلبسها ثوب الحياة المشهودة ، بمعنى أن يكسو هيكلها العظمى لحماً ويجرى فيه دماً ويبعث فى أوصاله روح حياة ، مع عدم إغفال عمل العقل فى عملية التخيل ، لأن العقاد يرفض أن يناقض الخيال الشعرى العقل والصواب ، إذ أن الخيال الشعرى فى تصور العقاد ، يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين مظاهر الحياة الكبرى ، كما سبق أن رأينا .

ومعنى هذا أن الخيال يقوم بعملية تجسيم للأشكال الموجودة كما تقع

---

(١) و (٢) أنظر الدكتور محمد غنيمى هلال فى النقد الأدبى الحديث ـ ص ٤٢١ .. وانظر ايضا : Coleridge, Biographia الفصل الثامن عشر ، وكذا :
W.K. Wimsa, tt, op. cit. P. 398.

فى الحس والشعور عن طريق خلق الأشكال للمعانى المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة . وقد رأينا العقاد آنفاً ، يطبق الخيال الشعرى على أنشودة ابن الرومى فى مشهد الشمس ساعة الغروب .

أما الوهم ، فهو على نقيض الخيال ، إذ يضم الشاعر به الخاطر وفق ملكة « تداعى الفكر » بحيث يصل الشاعر بين الطرفين اللذين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض ، ويلتمس المشابه والمغازى حيث لا شبه ولا مغزى ، بمعنى أن يكون سريع حركة الذهن ، ينتقل كومضة البرق بين المعانى ومشابهاتها ومناقضاتها وبين الكلمات وما يجانسها ويشاكل حروفها وأوزانها ، ومن هنا فإن الشاعر لا يشق عليه أن يعثر على طلبته الموافقة لمتوجه ذهنه عند معنى من تلك المعانى ومشاكلة من تلك المشاكلات .

ومن هنا فإن التوهم لا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل المادة التى يعمل بها باردة لا حياة فيها . ويمثل له العقاد بهجاء ابن الرومى لابن طالب الكاتب الذى تحدثنا عنه فيما سبق ، ذلك أن الشاعر يربط بين خواطره بذلك الرباط الموهوم الذى يتمثل فى الوهم الكاذب ، والذى هو من نتاج قريحته المتوثبة الحافلة . .

ويرى العقاد كذلك أن تعارض المواقف فى مسرحية شوقى « قمبيز » جاء من إحالة شوقى فى خياله ، فإنه لم يكتف بعجزه عن تصوير الحقيقة ، بل تعدى ذلك إلى مسخها والإتيان بضدها ، وذلك لأن الخيال منزلة فوق هذه القدرة لا تغنى فيها صناعة شوقى من حيث طلاوتها ونعومتها فى الصياغة ، لأن هذه قدرة تكسب بالمرانة الطويلة ، ولا تعدو طبقة الملكات الآلية والصناعات اللفظية ، وهذه الصناعة لم تستطع أن تخفى آفة خيال شوقى وعيبه إذ أن خياله لا يرى الأمور إلا على عكس ما ينبغى أن تكون عليه[1] .

---

(١) العقاد : قمبيز فى الميزان ـ ص ١٤٩ .

وفى مقام التمثيل على صدق نظرته فى خيال شوقى نراه يمثل بموقف صحب الملك من خطبة « قمبيز » لبنت الملك ، إذ لم يعترض أحد على احتقار خطبة قمبيز ، ولم يستغرب ذلك أحد منهم ، بل قال أحدهم[1] :

خطبنـــا إليهم أمس بنت مليكهم ... فما كان إلا الاحتقـــار جـــواب
وأشفق أهلوها وقالوا : حمامـــــة ... دعاها إلى الوكر السحيق عُقاب

نعم سلم الجميع باحتقار خطبة قمبيز ، وبأنها أمر لا يستغرب ولا يُكبر على المصريين ، وشائعة ذائعة يعرفها من راح أو غدا فى الطريق ، وبينما هم فى الحديث إذ يقول أحدهم :

أعلمتم ماذا يـــردد فى القـــصر ... وماذا يقـــال همســـاً ووحيـــاً ؟

فإذا سألوه وأحاطوا به ليسمعوه ؛ تبين أن هذا السر لا يخرج عن الكلام الذى أفضى إليهم به زميلهم الأول قبل لحظة فما راجعوه ولا استغربوه ، ولكنهم هنا يثورون بالقائل ويسخرون منه ، ويصخبون فى الأمر صخب الذين فوجئوا بكبيرة الكبائر ، بل بأكذوبة الأجيال . . وهذا بعض ما دار بينهم من صخب على إثر سماعه[2] :

الثانى : هازل أنت ؟

الأول : بل سمعت حديثـــــا ... إن يكـــن مفترى فـــاذا عليـــا
آخر : إنـــه يهـــذى ، دعـــوه ... كـــــاذب لا تسمعـــــوه
مـــا الـــذى زخـــرف ؟
الثالث : ... ألقى كذبـــــة الأجيـــال فـــوه

إلى آخر هذا الحديث الذى دار بينهم على إثر ما سمعوه من أمر خطبة قمبيز لابنة الملك للمرة الثانية .

يعقب العقاد على هذين الموقفين بقوله : « فهذان موقفان متناقضان جد التناقض فى شبر واحد لا يستغرق إلقاؤه على المسرح من بدايته إلى نهايته أكثر من خمس دقائق وليس بعد هـــذا عجز فى استقامة التصور وصدق التصوير[3] » .

---

(١) و (٢) المرجع السابق ـ ص ١٤٢ ، و ١٤٣ .
(٣) العقاد : قمبيز فى الميزان ـ ص ١٤٣ .

وفى تصورنا أن العقاد نظر فى تفرقته هذه بين الخيال والوهم يلتقى مع ما كتبه «كولبردج» فى هذا الصدد، ذلك أن «كولبردج» ذهب فى تفرقته بين الخيال والوهم إلى أن الخيال الثانوى يوجد مع الإرادة ، وهو خلاق بمعنى أنه يخلق إنتاجاً فنياً حياً ويوصلنا إلى الحقيقة ، وذلك بعكس التوهم الذى الذى لا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل جزئيات المادة التى يعمل فيها جزئيات محدودة ، وفى الوقت نفسه يكتفى التوهم بالتصور والإحساسات المفككة ، لأنه من عمل الذهن وفق قانون تداعى المعانى[1].

النتائج المترتبة على فكرة الخيـــال :

والآن ما هى النتائج التى تترتب على فكرة الخيال هذه فى فهم العقاد للشعر؟

ولعل أولى هذه النتائج تتمثل فى أن الشعر ليس لغواً تتلقاه العقول فى ساعات الضعف والفتور ، لأنه لو كان كذلك ، لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس. ثم يبين أن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم من كل ماله ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فان كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شىء فى هذا الوجود كاذب والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة فى شىء من الأشياء .

على أن العقاد يمضى فى حديثـــه — كما سبق أن بينا ذلك — ذاهبا إلى أن الشعر تعميق للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى القالب الجميل ، وقد تكون هذه المحسوسات عامة شاملة ، وقد تكون خاصة محدودة ، وقد تكون إدراكاً واعياً لكل ما فى الطبيعة والكون والوجدان وكل ما تتسع له الأرضون والسموات . .

---

(١) انظر :

Coleridge's Shakespearean Criticism, Vol. I, PP. 212-213, 127-130.

وراجع كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤١٩ وما بعدها .

ومن ثم فإن العقاد يرى أن الشعر باب من أبواب السعادة ، لأنه ما من شيء في هذه الدنيا يسر لذاته أو يحزن لذاته ، وإنما تسر الأشياء وتحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات وتعيرها الأذهان من الصور ، فالشيء الواحد قد يكون مدعاة للبهجة والرضى في بعض الأوقات ثم يكون في غير ذلك مجلبة للأسف والأسى وطريقاً إلى الشجن والجوى . والشعر بهذه المثابة كفيل بأن يبدى لنا الأشياء في الصورة التي ترضاها خواطرنا وتأنس بها أرواحنا ، لأنه هو ناسج الصور وخالع الأجسام على المعاني النفسية ، وهو سلطان متربع في عرش النفس ، يخلع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه ، ويغض الطرف عن كل ما لا يحب النظر إليه .

ولم يقتصر أثر فكرة الخيال على مفهوم الشعر لدى العقاد فحسب ، وإنما تجاوز ذلك إلى مفهوم الشاعر العظيم لديه — وهو ما يسميه « كولبردج » بالشاعر العبقري[1] — ذلك أن الشاعر العظيم ، في تصـــور العقاد ، إذا اتجه إلى الحياة وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف والدوافع والصلات والفواصل ، فهو الذي يسمعك أصداء النفس الآدمية في جهرها ونجواها وفي شوقها وانقباضها ، وحين ترتفع في معارج الخير وحين تتردى في مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام وما تحلم به الآمال ، ويترجم ألغازها وكناياتها فإذا هي كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع أشتات هواجسها وأعشار تجاربها فإذا هي قوالب صحيحة ملموسة ، فأنت تقول إذ تراها نعم : هذه هي النفس الآدمية بعينها ، وتصيح ياعجبا ؟ إنها لهي الحياة كما عهدتها ، لأن الشعر توكيد للحياة وتقرير لها .

ويشبه العقاد نفس الشاعر العظيم بالمصورة الفلكية التي يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات وأظلم الآفاق في نفس صحيحة الإحساس

---

(١) راجـــع : The Friend, Bell & Daldye London, 1866, PP. 65-66

قويته ، لا يغيب عنها قريب ولا بعيد ، ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال ، وليس يفوتها علم شيء دق أو جل مما توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار ، وهذه هى النتيجة الثانية .

أما النتيجة الثالثة فتتمثل فى أن يعيد الشاعر إلى الحقائق الشائعة المألوفة جدتها وفاعليتها فى الحياة الروحية ، وأن ينفذ إلى روح التجربة ، والإحاطة بأصولها ومقوماتها ، وذلك بخلاف مطابقة الواقع فهى جمع معلومات خارجية حولها لاتمس روحها ، ولا تدخل فى مقوماتها . ومن هنا كان فهمه للصدق ، إذ ذهب فيه إلى أن له جوانب شتى لا تنحصر فى الأرقام والوقائع ولا تحد بالمشاهدة والسماع . وللشاعر أن يسد نقص التاريخ حيث سكت ، وله أن يفتن فى تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جـــديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة ، والشاعر الذى يتسم شعره بهذه السمات يتحرى الجمال الذى يطابق الحق فى الفن والمثل الأعلى وإن خالف الحق المحدود فى الحروف والأرقام .

التشـــبيه الشعرى :

وما دمنا بصدد الحديث عن التصوير الشعرى فلنا أن نتساءل عن موقف التشبيه الشعرى من الصورة الشعرية ، بوصفه صورة جزئية داخلة فى إطار الصورة الكلية التى تمثل التجربة الشعرية ، وتقوم الصورة الجزئية من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسى فى القصة والمسرحية ، ومن هنا وجب علينا معرفة ماهية التشبيه ووظيفته ومهمته فى الشعر كما يتصوره العقاد .

ولعل أروع ما فى نظرة العقاد للتشبيه هو أنه نبه من أول هذا القرن إلى أن التشبيه الصحيح هو المحسوس بالفكر ، وذلك لأن ملكة التشبيه تقوى حيث تضيق دائرة الأشياء ، والمتكلم يحاول أن يقرّب إلى سامعيه ما لا يعرفه ، وهو كثير ، بتشبيهه بشيء مما يعرفه ، وهو قليل ، ولذا فإن الشاعر دائماً

أسبق من العالم فى التاريخ ، لأن الإنسان يحس أولا ثم يفكر ، فتسخو القرائح فى عهد البداوة ، وينبغ الشعراء فى الأنحاء التى لم يستبحر فيها العمران أكثر مما ينبغون فى غيرها (١) .

ومن هنا نراه يعجب حينما سمع أن اسماعيل صبرى كان يزرى بالتشبيه بالزبرجد والياقوت والمرجان وبقية تلك الجواهر التى كلف المتأخرون بذكرها فى أشعارهم ، ثم كراهته للإكثار من كأن وكأنما رغبة منه فى أن يكون التشبيه محسوساً بالفكر لا ملفوظاً باللسان .

ثم يعقب على ذلك بما يتضمن أن هذه صحة ذوق يزيدها فى القيمة أن الشاعر نبه إليها قبل أربعين سنة أو نحو ذلك ، أى فى الوقت الذى كانت جودة التشبيه فيه تقاس بنفاسة المشبه به ، فمن شبه القمر بالفضة أشعر — ولا شك — ممن يشبهه بالجبن الأبيض ، ومن شبهه بالماس أشعر ممن يشبهه بالفضة ، ومن جاء بعد هؤلاء وشبهه بالراديوم مثلا ، وهو أغلى الجواهر للعروفة ، فنى أى مكان من الشاعرية يضعونه ؟ ؟ فى الذروة العليا بلا مراء ؟ وهو أشعر الخلق قاطبة إلى أن يهدى الله المستكشفين إلى مادة جديدة أغلى من الراديوم وقس على ذلك جملة سخافاتهم التى كانت ذائعة مسلمة فى ذلك الجيل ، والتى يحسب الفضل الأكبر فى تقويم خطئها ، وتنبيه أذهان الأدباء إليها ، لإسماعيل صبرى — رحمة الله (٢) .

ومعنى هذا أن العقاد قد سبق فى النظرة إلى التشبيه الصحيح ، وذلك باعتراف العقاد نفسه ، لأنه لم تكتب آراء صبرى فى التشبيه فى صحيفة أو كتاب وإنما سمعها العقاد ممن يرتادون ندوة الآنسة «مى زيادة» وكان أميناً على نسبتها لصبرى حين كتب العقاد آراءه فى التشبيه (٣) .

على أن العقاد يتعمق فكرة التشبيه فى نقده لشوقى فى قصيدته التى

---

(١) العقاد : خلاصة اليومية — ص ٥ .

(٢) العقاد : مطالعات — ص ٢٢٣ .

(٣) سمع العقاد هذه الآراء من حافظ ابراهيم (من حديث خاص مع العقاد) .

بها محمد فريد ، إذ ذهب إلى أنه سيلقى على شوقى درساً فى الشعر قد ينفعه ، ومن هنا نراه يتبع مع شوقى طريقة المعلم فى الحديث عن حقيقة الشاعرية والتشبيه ، لأن الشاعر العظيم فى تصوره « هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن مزية الشاعر ليست فى أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط السمع والبصر وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه . وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء حمراء ، أو خمسة بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحه مما انطبع فى ذات نفسك [1] » .

ثم يمضى العقاد فى تبيان حقيقة التشبيه وموقفها من الشاعرية قائلا : «و ما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده [2] »

ويرى العقاد أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ،

---

(١) و (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٣٩ ، ٤٠ .

فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة ، وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم (١) .

والعقاد فى هذا يتفق إلى حد ما مع رأى « وليم هازلت » و « كولبردج » فى التشبيه فى الشعر ، إذ ذهب كل منهما إلى أن الخيال هو تلك الملكة التى تمثل الأشياء لا كما هى فى ذاتها ولكن كما تشكل بأفكار ومشاعر أخرى متباينة ، نحن نشبه الرجل العملاق بالبرج ، لا لأنه يساويه حجماً ، ولكن لأن زيادة حجمه على نظرائه تولد بالتناقض شعوراً أعظم بالضخامة والقوة مما يولده شىء آخر فى عشرة أمثاله مع الأبعاد نفسها (٢) .

ومعنى هذا أن التشبيه وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعى والشعور تأتى فى الطريق وليست غاية محتومة لا فائدة لها ، إلا أن تقرن شيئاً بشىء مثله فى اللون أو الشكل أو فى الصوت . أما التشبيه الذى لا يزيدنا حساً ولا تخيلا فهو فضول وتعثر يعوق عن الغاية ولا يؤدى إليها .

ومن هنا نرى العقاد ينكر قول ابن المعتز فى وصف الهلال ، وهو المثل الأعلى عند طلاب التشبيه لمحض التشبيه :

أنظر إليـــه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنـــبر

ثم يعلق على هذا البيت بما يتضمن أننا لو تمثلنا زورقاً من فضة ، وتمثلنا حمولة من عنبر تثقله ، لما زادنا ذلك إحساساً بالهلال ولا إعجاباً بحسنه وشكله ، وإنما هو التشبيه « الآلى » الذى هو بالمصورة الشمسية أولى منه بخيال الشاعر ووعيه(٣) .

---

(١) المرجع السابق ص ٤٠ .

(٢) راجع : — Lectures on the English Poets byWilliam Hazlitt (on Poetry in general) P. letc.

— Coleridge: Biographia Litiraria, 11, P. 13-19, 254-255.

(٣) شعراء مصر — ص ٧٣ .

وبعد ذلك يقابل العقاد بين تشبيه ابن المعتز السابق وبين تشبيه امرئ القيس إذ يقول فى وصف الشحم :

وظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهرّاب الدمقس المفتـــل

ويمضى فى مقابلته هذه ذاهباً إلى أنك حين تقرأ هذا البيت تحس نهم الآكل ونظرته إلى الشحم الذى يأكله والتذاذه بأكله ، وذلك هو المقصود بالشعر ، والمقصود من أجل ذلك بالأوصاف .

ولكن المولعين بالتشبيه لمحض التشبيه ربما حسبوا أن نفاسة الدمقس هى التى عنت امرأ القيس ، كما كانت نفاسة العنبر هى التى تعنى ابن المعتز ، وربما ظنوا لذلك أن « قيمة » التشبيهين سواء ، وهما جد متفاوتين ، لأننا حين نتخيل ابن المعتز ينظر إلى الهلال ويشبهه بالزورق والحمولة . إنما نتخيل رجلا يعمل الفكرة فى التوفيق بين الأشكال والألوان . أما امرؤالقيس فنحن نتخيله مع العذارى حين نقرأ ذلك البيت ، كما أراد أن نتخيله وأن نتخيلهن ، وتنصرف أذهاننا تواً إلى « حالة الأكل » المقصودة ، لا إلى تسويم قيمة الشحم والحرير الأبيض فى السوق . . وهذا مع أن الشبه المحسوس بين الشحم والحرير الأبيض أقرب وأحكم من الشبه المحسوس بين زورق الفضة — على فرض وجوده — ، وإنما هى قدرة الشاعر التى تصرفنا عن ظواهر الموصوفات إلى وقع الموصوفات فى النفس والخاطر ، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره ويمتلىء به وعيه ، ولا يصدر من تلفيقات الظواهر والأشكال [1] . .

ويواصل العقاد تكملة صورة التشبيه كما تبدو فى ذهنه فنراه يذهب — كما عرفنا سابقاً — إلى أن التجديد ليس هو وصف المخترعات العصرية أو وصف المعارض الصناعية ، لأنها من مستحدثات هذا الزمان ، لأن أحداً من العقلاء لا يطالبنا بأن نثبت وجودنا فى هذا العصر بهذه الأمارة ، ولأن الحداثة فى الشعر ليست وصف كل حديث فحسب إلى آخر ساعة ، إلا أن

---

(١) المرجع السابق — ص ٧٣ ، ٧٤ .

يصف ما فى نفسه من قديم وحديث ، ومن ناحية أخرى فان العبرة بأسلوب الوصف لا بالوصف فى ذاته ، وبروح الشاعر لا بموضوع القصيدة . .

وفى معرض التطبيق على نظرته للتشبيه نراه يعيب على شوقى أن خياله خيال أطفال فى قوله من قصيدته التى قالها فى استقبال الوفد :

قطارهم كالقطر هـز الثرى وزاده خصباً على خصبه
لولا استلام الخلق أرسانه شب فنال الشمس من عجبه

وذلك لأن تشبيه القطار بالمطر الذى يزيد الثرى خصباً على خصبه تشبيه لا أصل له ، ولو أمكن أن يشبه القطار بالمطر بأى قرينة من القرائن ، أو جامعة من الجوامع ، لكان التلف منه على أرض مصر أكبر من المنفعة[1].

وقد عرفنا فيما سبق أن العقاد يذهب إلى قصور الشعر العربى عن وصف سرائر النفوس ، ثم يعقد موازنة بينه وبين الشعر الأوربى بصفة عامة فى هذا الصدد ، وينتهى فى موازنته إلى تفضيل الأوربيين فى هذا الصدد ، معللا ذلك بأن الأوربيين نشئوا فى أقطار طبيعتها هائلة ، فاتسع لهم مجال التخيل وكبر فى أذهانهم جلال القوى الطبيعية ، بخلاف العرب ، فإنهم نشئوا فى بلاد صاحية ضاحية فقويت حواسهم وضعف خيالهم ، ومن ثم كان الأوربيون أقدر فى شعرهم على وصف سرائر النفوس ، والعرب أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء ، وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن ، ومرجع هذا إلى الحس الظاهر .

ويمضى فى تلك الموازنة التى عقدها بين الشعر العربى والشعر الأوربى ذاهباً إلى أن تشبيه الأوربى أجمع لمعانى الشعر ، لأنه يمد فى وشائج التعاطف ، ويولد بين الإنسان وبين ظواهر الطبيعة وداً وائتناساً يجعلهما الشعر العربى وقفاً على الأحياء ، بل على الناس دون سواهم من سائر الأحياء ، وذلك إذ يشبه العربى الإنسان بالبدر . أما الأوربى فيزيد عليه أنه يمثل للبدر حياة كحياة

---

(١) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ص ٥٨ ، ٥٩ .

الإنسان ، ويروى عنه نوادر الحب والمغازلة والانتقام كأنه بعض الأحياء .

ثم يعود العقاد مرة أخرى فيؤكد فى « ساعات بين الكتب » أن الشعر العربى يدور أكثره على الحس ، فى الوقت الذى يدور فيه الشعر الإنجليزى على العطف والخيال والشاعر العربى يصف امرأة لها سمات جسدية من الفرع إلى القدم تقاس وتكال ، وأما العاشق الإنجليزى فيصف المرأة التى يحبها كأنها روح عاطف له ثوب من الجسد جميل ، وإذا ما شبه الشاعر العربى فإنه يعنى بالصورة المحسوسة دون الصورة الباطنية ، ويريك الهلال منجلا والقمر درهماً فضياً والبستان طنافس ونمارق ، ولا يحكى لك وقع هذه الأشياء فى النفس ، كما يحكى لك صورتها فى الأحداق .

ومن هنا نراه ينتقل إلى تطبيق هذه النظريات السابقة على الشعر المصرى والشاعرية المصرية ، ويذهب إلى أن الشاعرية المصرية — كما سيأتى فيما بعد — حسية[1] وأن هناك فرقاً بين الشاعرية الحسية والشاعرية النفسية ، وأن الشاعر المصرى دليل على شاعرية الحس يعوزه دليل أكبر على شاعرية النفس والروح ثم يعلل تلك الحسية فى الشعر بأن الطبيعة المصرية تحب الحياة الحسية ، وتنقلها إلى ما وراء القبر ، وتحمل معها الزاد والشهوات إلى العالم الأخير .

ويتساءل العقاد ثم يلح فى تساؤله : هل يسمع من العبقرية المصرية نغمة جديدة فى الشعر إذا اتصلت حياة الشعب بالحياة المهذبة ، واتسع الأفق أمام هذه العبقرية فلم يبق محبوساً فى مجال تلك الخواطر التى تطرق نفوس العامة وتردد فى الأسواق ؟

ولكنه حين يعالج الإجابة عن تساؤله هذا نراه يعتذر عن ضيق الإحساس فى السليقة الشاعرية عند المصريين بثبوت الدولة المصرية من أقدم القدم ، وقد ثبتت معها دولة الكهانة ، وجبروت القداسة ، فانبسط سلطانها الموروث على عالم الدين وعالم المعرفة وعالم الفن وعالم السياسة ، وأصبح الكلام فى الآلهة

---

(١) العقاد : ساعات — ص ١٠٥ — ١٠٨ .

والملوك والتواريخ حقاً موقوفاً على الكهان و « العلماء الرسميين » ومن هنا . جمدت القرائح وتعطلت المواهب ، وكان هذا الجمود دأب كل كهانة قوية ، فلا حياة للفنون الحرة والشعر الطليق فى ظل هذه الكهانات الباذخات .

بيد أن اعتذاره هذا بالدولة المصرية إنما يقوم فقط عند من يصون سليقة المصريين بضيق الإحساس وضعف العبقرية ، ولكنه فى الوقت نفسه لا ينهض دليلا على أن يثبت لهم تلك العبقرية وأن يسلكهم فى عداد الأمم « الشاعرة » التى دلت على عبقريتها بمن نبغ فيها من أعاظم الشعراء والمنشدين . وخلاصة ما يصل إليه هذا الاعتذار هو تقليل الغرابة عند من يستغرب خلو التاريخ المصرى من شاعر شعبى كهوميروس ، ومن إليه من قالة اليونان[1] .

وينتهى العقاد من أمر تلك الحسية والتشبيه الملحوظ فيه ظواهر الأشياء ، لا صورها الباطنية وتعليله لذلك . . ينتهى إلى وضع الشاعرية المصرية موضع الاختبار الدقيق بعد تلك النهضة الحديثة التى قامت فى أول هذا القرن على يديه وأيدى زملائه من الرواد الذين كانوا أداة فعالة فى حمل تيار الآداب الغربية ، وتطعيم أدبنا العربى باتجاهاتها وثقافاتها وسعتها وعمقها ، وغير ذلك من فضائل الآداب الأوربية .

هذا ولعل الشعر المصرى لدى بعض الشعراء الذين ثقفوا بألوان شتى من الثقافات الأوربية فى هذا القرن ، قد انتفض على أيديهم من تلك الكبوة التى رانت على الشعراء السابقين فخلدوا إلى الراحة والاستسلام ، وجاءوا من الشعر بمايصلح أن يكون وصمة للسليقة المصرية لا رفعة ، وجريمة لافضيلة وإساءة لا تكريماً .

* * *

ولا ينسى العقاد أن يفرق لنا فى الشعر العربى أيضاً بين تشبيه أهل البداوة والريف وبين الحضريين ، ذاهباً فى تفريقه هذا إلى أن الأولين أكثر تشبيهاً بطبيعة معيشتهم من الحضريين ولا سيما المحدثين ، لأن الأشياء المحسوسة

---

(١) العقاد : راجع ساعات ــ ص ١٠٧ وما بعدها .

عندهم أقل من الأشياء المتخيلة أو الغائبة ، ولأن التفرس والتوسم وإنعام النظر عندهم – من جهة أخرى – حاجة من حاجات الحياة بين الجبال والصحارى والسهول ، فى الإقامة والسفر والغزو والدفاع ومعرفة الأنساب وتمييز فصائل الحيوان ، فإذا كثرت التشبيهات فى كلامهم أحياناً فذلك سببه الأصيل ، وليس سببه « التشبيه لمحض التشبيه » أى إنهم يصدرون عن الطبيعة والوعى الصادق فى تشبيهاتهم ولايصدرون عن رغبة مختلفة أو صناعة مموهة . وقد جنى هذا على المحدثين من مقلدى الجاهليين وشعراء البداوة ، فنظروا إلى التشبيهات وغفلوا عن أسبابها ، ووقعوا من أجل ذلك فى سخف التلفيق والاصطناع[1] .

وظيفة التشـــبيه :

على أن العقاد يرى أن للتشبيه وظيفة أجمل ، فيها خلاصة آرائه ومبادئه النقدية ، وقد بينا طرفاً منها فيما سبق ، وذلك حينما صـــور لنا فى توجيهه للشاعر الذى يريد التشبيه كنه العملية التشبيهية ، حين يقول : « والشاعر إذا أراد التشبيه لابد له من الإحساس والتخيل والتصوير لإحساسه ، وذلك بوساطة تخيله باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة[2] .

وينعى العقاد على الشعراء الذين يظنون أن نفاسة التشبيه إنما تقاس بنفاسة المشبه والمشبه به ، وأن الغرض من التشبيه إنما هو مضاهاة أبيض على أبيض وأصفر على أصفر ومستدير على مستدير ومستطيل على مستطيل ، مما يرى بالعين ولا فضل فيه للشعور والتخيل . . فالشاعر الذى يصف النجوم ويشبهها بالجواهر والحلى هو الشاعر غير مدافع وهو المثل الأعلى فى هذه الصناعة ، ثم يليه الشعراء على حسب الأشعار فى سوق المشبهات[3] ..

ويذهب العقاد إلى أن هؤلاء الشعراء قصارى ما يطلبه الشاعر منهم من التشبيه أن يثبت لك أنه رأى شيئين من لون واحد وشكل واحد ، كأنك

---

(١) العقاد : شعراء مصر – ص ٧٤ وما بعدها .

(٢) ، (٣) العقاد : ابو النرومى – ص ٣٠٧ ، و ٣٠٨ .

فى حاجة إلى مثل ذلك الإثبات الذى لا طائل تحته ، فأما أنه أحس وتخيل وصور إحساسه وتخيله باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة فليس ذلك من شأنه ، ولا هو مما يدخل عنده فى باب البلاغة والشاعرية . وإذا صح أن نضعه موضعه فهو أقرب إلى الخطأ البعيد فى فهم الوصف والشعر يخرج بهما عن القدرة النفسية إلى القدرة الآلية التى تحكى المناظر ، كما تحكيها المصورة الشمسية ، والمسافة عظيمة[1] .

ويضرب العقاد مثلا لذلك التشبيه بقول ابن المعتز :

كأن آذريونها والشمس فيه كاليه
مداهن من ذهب فيها بقايا غالیه

ويرى العقاد أن المسافة عظيمة بين شاعر يصف لك ما رآه كما قد تراه المرآة ، أو المصورة الشمسية ، وبين شاعر يصف لك ما رآه وشعر به وتخيله وأجاله فى روعه ، وجعله جزءاً من حياته[2] .

ويرى العقاد كذلك أنه ليس يعنينا أن يكون الشاعر صحيح العين مطلعاً على المرئيات المتشابهة ، ليتصل ما بيننا وبينه ويقترب وجداننا من وجدانه ، ولكن ما يعنينا منه أن يكون إنساناً « حياً » يشعر بالدنيا ويزيد حظنا من الشعور بها .

على أن ملكة الشعر فى تصور العقاد غير ملكة الوصف ، وليستا بشىء واحد كما يفهم كثير من النقاد ، لأن من وصف وشبه ولم يشعر فليس بشاعر ، ومن شعر وأبلغك ما فى نفسه بغير وصف مشبه ، فلا حاجة به إذن إلى سرد الصفات لتتم له ملكة الشاعرية .

ويتعمق العقاد أكثر من هذا فى وظيفة التشبيه ، فيذهب إلى أن التشبيهات أشياء تختلف عن الواقع فى ظاهرها ولكنها فى كنهها واحدة لا خلاف بينها ، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك حين عرضنا رأيه فى التشبيه والاستعارة

---

(١) و (٢) العقاد : ابن الرومى ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

وعلاقتهما بالواقع . . إذ أنه يرى أن الجميل ليس قمراً ولا الزئبر رعداً ولا الكريم غماماً ، وليست الشمس متكدرة لغياب الحبيب ولا الليل منجاباً لحضوره ، لأننا إذا نظرنا إلى الواقع وجدنا أن الغبطة بالصورة الحسناء كالغبطة بالليلة القمراء ، وأن الرهبة من زمجرة الأسود فى غابها كالرهبة من جلجلة الرعود فى سحابها ، وأن تجدد الروض بعد انهمال المطر كتجدد الأمل بعد بلوغ الوطر ، وأن الشمس إن كانت تشرق بعد نأى الحبيب فكأنها لا تشرق لأن عين المحب لا تنظر إلى ما يجلوه نورها ، وأن الليل إذا عسعس فما هو بساتر عن عين المحب منظراً يشتاق رؤيته بعد أن يمتعه بوجه حبيبه ، فإنما هو من الدنيا حسبه ، وهو الضياء الذى يبصر به قلبه . .

وينتهى العقاد من هذا إلى أن هذه معان مترادفة فى لغة النفس ، وإن اختلف نطقها فى الشفاه ، إذ أنه لا محل فى معجم النفوس إلا للمعانى ، فأما الألفاظ فهى رموز بين الألسنة والآذان ، وهل تبصر العين أو تسمع الأذن إلا بالنفس ؟ وهل تبلغ الحواس خبراً إذا كانت النفس ساهية والمدارك غير واعية.

وفى موضع آخر نراه ينعى على الشعراء والكتاب نظرتهم إلى الوصف الشعرى ، تلك النظرة التى تجعل من شأن ذلك الوصف أن يمثل المناظر فيغنيها عن النظر ، ويجهلون فى الوقت نفسه فى أميتهم الفكرية أنه وصف يرمز إلى العواطف والإحساسات التى فى النفس كرمز الحروف إلى الصور المعنوية ، فإذا وصف الشاعر الوردة فليس المقصود من وصفها أن تعلم أى شىء تشبه ، بل المقصود أن تعلم أى شىء فى النفس .

ويرى العقاد أن الشاعر المطبوع لا يعنيه أن يشبه حبيبه كما يشبه الشرطة المجرمين فى أوراق تحقيق الشخصية ، وإنما يعنيه أن يشبه كلفه به وهيامه بمحاسنه وما يأتى فى خلال ذلك من تمثيل تلك المحاسن فإنما يأتى عرضاً لإظهار مبلغ ذلك الهيام ، أو للدلالة على استحقاق المحبوب له إن كان لتلك الدلالة قيمة .

على أننا نراه يوازن بين الرمز والتشبيه الشعرى ليتوصل من وراء ذلك

إلى التشبيه الجيد الذى يستحق تقدير النقاد ، وذلك إذ يقول : « إن الصورة الشمسية لاتعجبنا كما تعجبنا صورة الفنانين الحاذقين ، لأنها تنقل لنا الشيء الحقيقى كما يبدو للنفس فى حين أن الصورة التى يرسمها الفنان تنقل لنا شكل ذلك الشيء فى نفس عبقرية واعية تنظر إلى معانى الأشكال المجردة لا إلى مادتها المحسوسة ، ونزيد عليها كذلك أن الوصف الشعرى الذى يعنى بإحصاء الموصوفات وترتيبها وحكاية أحجامها وسرد أعدادها وتقييد موادها وألوانها لا يعجبنا كما يعجبنا الوصف النفسى الذى ينفذ بنا لأول نظرة إلى بواطن الموصوفات وطبيعة إحساس الناظرين إليها والمفكرين فيها ، وليت شعراءنا الإخصائيين يفطنون إلى ذلك ولا يعنتون أنفسهم فى وصف الأشياء «كأنك تراها» فلا يبلغ من جهدهم فى الوقوف على هذا الأسلوب إلا أن يمسخوا بطاقات البريد الشمسية التى تعيد المنظر « كأنك تراه » ولكنها لا تساوى فى سوق الفن والتجارة أكثر من مليمين[1] ؟؟

ومن ناحية أخرى فإن التشبيه الذى يحظى بتقدير العقاد هو ماجاء وسيلة لحسن التعبير ، ولم يجئ غاية مقصودة يتعمدها الشاعر ويتكلف لها ، ولو لم يكن لها دلاله ولا زيادة فى إحساسنا بالشيء المشبه أو المعنى المقصود ، وهو التشبيه الذى نعرف منه وقع الشيء كيف يكون والإحساس به كيف يجيك فى النفوس . أما التشبيه الذى لايزيدنا حسًّا ولا تخيلا فهو فضول وتعثر يعوق عن الغاية ولا يؤدى إليها .

وقد سبق أن تحدثا عن نقده لشوقى حين تكلمنا عن الجانب الحسى للصورة الشعرية ، وفى هذا المجال نشير إلى ما سبق فى تطبيق العقاد لنظرياته السابقة على شعر شوقى بصفه خاصة ، والشعراء المصريين بصفة عامة ؛ ذلك أنه ينعى على شوقى إسفافه فى التشبيه ، وذلك لاحتفائه بالصنعة ، وجعله التشبيه غاية يصرف إليه همه ، ولم يتوسل به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة

---

(١) العقاد : مراجعات ص ٧٢ وما بعدها .

ثم تمادى فى ذلك وصار يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، كأن الأشياء فقدت علاقتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها.

وفى معرض التطبيق أيضاً نراه يخلص إلى أن الشعراء المصريين يتشابهون تشابهاً مسئوماً يخيل إليه أنهم كلهم خلقة واحدة ، صبت فى قوالب يميزها الطول والعرض ، ولا يميزها عرض من أعراض النفوس أو سر من أسرار الحياة . ولم هذا الضيق الذى يجمعهم كلهم فى حظيرة واحدة تحويها النفس العامية بحذافيرها ، وتفتأ زمانها على سمة لا يعتريها اختلاف التكوين ولا تمايز الأوضاع والأشكال[1] .

ويمضى العقاد فى توضيح فكرته هذه بطريقة تهكمية لاذعة إذ يقول : « فلو كان فى عالم السرائر مشبهون يتعقبون الشعراء بسماتهم النفسية ، كهؤلاء المشبهين الذين يتعقبون الحناة بسمات الوجوه والأحسام ، لحار — والله — المساكين فى كتابة التشبيه وتقدير الأوصاف وتحرير المزايا بين أولئك الشعراء . فكل شعرائنا طويل قصير ، بدين هزيل ، أبيض أسود ، أحول أعمش وكلهم توائم يعرفون بالملابس والأسماء ، ولا يعرفون بالأوصاف والسمات ، وكل ما يشهدونه من روعة الحيـــاة لا يتعدى ذلك الذى يشهده كل ذى عينين حيوانيتين ، كلبتين أو بقرتين أو فيلتين إلى آخر ما فى الحديقة من ذوات العينين فلو نظمت الكلاب والقطط يوماً باللغة العربية ، لعلمت منها ، أنها هى أيضاً تفهم كما يفهم شعراؤنا ، أن الورد أحمر وأن الياسمين أبيض وأن الزرع أخطر وأن فى الدنيا أشياء أخرى حمراء وبيضاء وخضراء تشبه هذه الأشياء ، وربما زادت على شعرائنا بفهم لا يفهمونه وهو تحية الحب التى يحيى بها كل ذى إحساس مقدم الربيع حاشا شعراءنا النابغين[2] » .

ويتضح مما سبق أن السبب ، فى عدم تمايز تلك الصنعة فى الشعر التى غلبت عليهم جميعاً وبمقتضاها أصبحوا لا يعبرون فى شعرهم عن وحيهم الفردى

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ١١٤ ، ١١٥ .

(٢) المرجع السابق — ص ١١٥ .

ولا عن ذواتهم ، وإنما غدوا فى تشبيهاتهم حرفيين ظاهريين ، ولذا فإنهم لا يحتاجون إلى أنفسهم للتعبير عن الأثر النفسى الناتج من رؤية المشبه قدر ما يحتاجون إلى خبرتهم ومهارتهم ودربتهم على العملية التشبيهية التقليدية ، وهذا هو ما نعاه عليهم العقاد .

ب ـ الأسلوب الشعرى :

سبق أن تحدثنا عن الوضوح والغموض فى التصوير ، وبينا آنذاك أن العقاد يذهب إلى أن الوضوح المفرط فى أسلوب الشاعر يعوق حركة الخيال ويبطل عمله . وأنه يجب على الشاعر أن يرفع ذلك « النقاب الشفاف » كلما تسنى رفعه من غير إخلال بالمعنى أو تعطيل لمتعة الخيـــال . ثم فرقنا بين الأسلوب العلمى والأسلوب الشعرى من حيث درجات الوضوح والغموض ورأينا أن الفرق بينهما كائن فى طبيعة الأشياء التى يتناولها كل من العقل والخيال وفى طريقة التناول وكيفيته .

ومن ثم يرى العقاد أن الشاعر خاضع فى تصويره لوضوح المعـــنى أو غموضه ، وليس لاختياره دخل فى وضوح أسلوبه أو غموضه ، لأن العبارة البليغة تقترن بمعان جمة لاتزال تسترسل فى الذهن حتى يحتويها الغموض فى ظلال الفكر البعيدة وشعاب الخيال المستسرة .

ومعنى هذا أن الغموض والوضوح لايرجع إلى طبيعة الموضوع فقط ، ولكنه يرجع كذلك إلى التراكيب وتداعى الخواطر وتلاحق الصور ، ومن هنا فإنه يرى أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ونهاية سبحه ، وأن الذى يهرب من الإبهام فراراً من الجلاء ، إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور .

وفى مجال التمثيل يضرب مثلا لذلك بقوله تعالى : « والصبح إذا تنفس » ويرى أن فى هذه الآية ثروة معنوية مع وضوحها وإيجازها ، فكلمة « تنفس » قد حفلت فى موضعها من الأشكال المألوفة والخواطر القريبة والبعيدة ، كما يرى أن هذه الآية قد بعدت عن التعمل والغموض ، إلى آخر ما قلناه سابقاً .

ومثل هذه الآية ، فى تصور العقاد ، قوله — تعالى — فى الإنذار بيوم القيامة : « يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ، ولكن عذاب الله شديد » ويتساءل العقاد فى تحليله لهذه الآية عن أىٍّ هول لا يسبق إلى الروع من هذه الآية المعجزة ؟ وأى دهشة تفوق دهشة العقل من تلك الصورة المعجزة ؟ أى بلاء ذلك البلاء الذى يذهل الوالدة عن رضيعها ويتغشى الناس بحيرة السكر وهم مفيقون ؟ ثم لا يلبث أن يعالج الإجابة عن تساؤله هذا بما يتضمن أنه يخيل إليه أن جهنم نفسها قد جنت من ضراوة وجوع ، فزحفت بأهوالها تلتهم الخلق التهاماً ، ومالهم من مهرب ، وما هم بمهتدون إليه لو أصابوه ، وأن الخيال ليهجم عليه الهول من هذه الصورة الداهمة ، حتى ليكاد يحجم عن استفسارها كما تحجم الفريسة عن التأمل فى وجه آكلها ، فهو يبلغ أوج الشعور فى وثبة واحدة ، ولكنه لا يحرم قليلا ولا كثيراً مما هو مدمج فى تفاصيلها ، وليس فى مفرداتها وتراكيبها أو معناها مسحة من خفاء أو كتمان[1] . كذلك ترى بلاغة هذا التمثيل حيث وجدتها على تفاوت فى الدرجات والمناهج والأساليب .

على أن العقاد يرى أن الشعر العربى ملىء بالشواهد الكثيرة التى تؤكد أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ونهاية سبحه ، فإن الشعر العربى حافل بالأشباه والخواطر ، ومن ذلك قول ابن الرومى الفكه الذى تناهى فى ضبط الشبه حتى لا مزيد للعيان ، ولكنه يخلى للخيال منصرفاً سهلا إلى تصور الهيئة النفسية ومعانى الملامح فيعطيها حقها من التأمل المضحك المطلوب ، ويعنى بذلك بيتيه المشهورين فى تشبيه الأحدب[2]

قصرت أخادعه وطال قذاله ... فكأنه متربّص أن يصفعا
وكأنما صفعت قفاه مرة ... وأحس ثانية لها فتجمّعا

---

(١) العقاد : الفصول — ص ٨١ و ٨٢ .

(٢) العقاد : الفصول — ص ٨٢ ، ٨٣ .

وقول أبى تمام يتحسر على عهد نعيم فقده :

لحظت بشاشتك الحوادث لحظة ما زلت أعلم أنها لا تسلم

ولا ينسى العقاد أن يمثل للشعراء الذين يهربون إلى الإبهام فراراً من الجلاء ، ويصفهم بأنهم يهربون من عجز ظاهر إلى عجز مستور ، وأنه تزييف فى الشعر لا يخفى على الناقد البصير . وأقرب مثال يسوقه إلينا هو قول الشاعر[1] :

وقانا لفحة الرمضاء واد سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحه فحنا علينا حنو المرضعات على الفطيم
وأشربنا على ظمأ زلالا ألذ من المدامة للنديم
يصد الشمس أنى واجهتنا فيحجبها ويأذن للنسيم
يروع حصاه حالية العذارى فتلمس جانب العقد النظيم

ويرى العقاد أن هذه الأبيات من الشعر الرائع البليغ الذى يتسق له حسن الصياغة وجودة الوصف وبساطة الأداء إلا بيتاً واحداً منها يتطرق إليه اللعب العابث والتزييف المكشوف وهو البيت الأخير ، الذى تبادر القارئ منه صورة العذراء الحالية ، وهى فى جمال الذعر والدلال فيسرى إلى نفسه سرور هذا المنظر الجميل ، ويخلط بين هذا السرور وبين سرور الوصف والمعنى الأصيل ، وإنما مثله فى هذه الخديعة مثل من يشترى الجوهر المزيف بثمن الجوهر الصحيح ، لأنه ينظر على العلبة صورة عذراء فاتنة ؟ فجمال العذراء الذى تعرضه عليه العلبة شىء حسن ، ولكنه إذا حمله على أن يقبل الجوهر المزيف بثمن أعلى من ثمنه المعروف فهو مخدوع فيه ومأخوذ بحيلة لا يؤخذ بها لو أنه فرق بين اللباب والغشاء[2] ..

ويوضح العقاد أكثر من هذا حين يذهب إلى أن الشاعر هنا يحتال مثل هذه الحيلة فى تزييف معناه ، ويشغلنا بصورة العذراء الحالية عن حقيقة الوصف الذى يراد فى هذا المقام ، فهو يصف وادياً روياً يقى من الرمضاء

---

(١) و (٢) العقاد : ساعات ص ٧٥ .

بنسيمه البليل ومائه العذب ودوحه الظليل ، فلا يكفيه هذا الوصف الذى هو حسب كل محب للطبيعة مشغوف بجمالها الساذج الغنى عن التزويق والتزوير حتى يجعل حصباء الوادى كاللؤلؤ والمرجان ساقطاً من عقد منظم ، ولا يكفيه هذا حتى يكون العقد فى جيد حسناء وتكون هذه الحسناء عذراء ، ولا يكفيه هذا حتى يلعب أمامنا لعبته التى تعوزها الأناقة والكياسة ، ويغشنا بها غشاً محروماً من لباقة الحركة وخفة المداراة[1] .

ويستدل العقاد على تزييف الشاعر فى لعبته الأخيرة بقوله : « فنحن أولاً لا نعجب بالحصى فى الوادى الظليل لأنه كاللؤلؤ أو كالمعادن النفيسة ، ولكننا نعجب به إذا استحق الإعجاب لأنه « الحصى » الذى يحسن فى موضعه ولو كان أبعد الأشياء عن مشاكلة اللآلىء والمعدن النفيس ، ومع هذا لانرى ضيراً فى تشبيه الحصى بالدر المنثور ، ولا نريد أن نقول إن الشاعر إنما التفت إلى الحصى هنا ليذكر الدرّ والعقود ، لا لأنه أعجب به وتنبه لحسنه ورآه وشياً متمماً لميـــاسم ذلك الوادى الذى وصف أدواحه وظلاله ونعم بمائه وهوائه[2] » .

ويواصل العقاد حديثه ذاهباً إلى أنه لا يريد أن يقول ما سبق ، ولا يأبى أن يكون الشاعر صادقاً فى التفاته إلى الحصى مريداً لذكره متعمداً لوصفه ، ولكنه إذا لم يقل هذا فأى ذوق سليم تغيب عنه الشعوذة فى حكاية العذارى يمثلهن الشاعر لنا مروعات ، لأنهن ينظرن إلى الأرض فيسرعن إلى لمس جوانب العقود مخافة أن تكون الحصباء من سمطها المبدر وجوهرها المنثور[3].

ويتساءل العقاد عن أى نوع من الشعوذة الذى يتمثل فيه التمويه بارزاً من المبدأ إلى النهاية ؟ ومن ثم فإنه يرى أن الصورة التى عرضها علينا الشاعر غريبة عن أصل المعنى كاذبة كل الكذب ، ولافضل فيها إلا للبراعة والطلاوة ، وقبولها على أنها معنى صحيح كقبول الجوهر الكاذب إكراماً لصور العذارى الحاليات على العلبة المزخرفة .

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : ساعات ـ ص ٧٥ ، ٧٦ .

أما الحقيقة فهى أن أولئك العذارى الحاليات وتلك العقود النظيمة ، إن هى إلا تحلية بضاعة كتحلية القصب الذى يبيعونه باسم « خد البنت » لادخل لها فى تركيب السكر ، ولا قيمة لها فى المعصرة ودفاتر البائعين والشراة[1] .

ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن الأسلوب يقف بنا عند اللفظة المقصودة فلا نجوزه إلى المعنى إلا إذا أردنا ذلك وتعمدناه ، لأن الألفاظ تستوقفنا لديها وتحجب عنا المعنى ، وهذا وحده دليل كاف على التزوير والخداع الذى يؤكد لنا صدق نظرية العقاد القائلة : بأن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ونهاية سبحه ، وأن الذى يهرب إلى الإبهام فراراً من الجلاء إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور .

وينتهى العقاد من تقرير نظريته والتطبيق عليها إلى أن ازدحام المعنى قد يعبر عنه بلفظ لا ازدحام فيه ، وأن التراكيب لا يحضر فى الذهن معناها المراد بها ، ولا تطلق أعنة الخيال إلى أبعد غاياته لغموض يشوبها أو لوضوح يبديها ويسطع عليها ، ولكنها تحضر فى المعنى وتطلق الخيال متى وقعت فى موقعها واستوت فى سياقها .

وقد سبق أن رأينا العقاد يوجه الشعراء إلى الطريقة المثلى فى معالجة الأسلوب الشعرى حين يذهب إلى أن من اقتدر على ذلك فليعالجه ، وليعلم أنه مستغن عن ظل الغمام وسدل الإبهام بنصوع بيانه وصفاء وجدانه ، وأما من يلوح له معناه الواضح صغيراً فيثقله بالسجف المصطنعة والتعاويذ الملفقة ، فإنه إنما يلجأ إلى الاحتيال ويبيع على الناس بضاعته بأغلى من ثمنها الحلال .

الجمال وسهولة الصياغة :

غير أننا نراه فى موضع آخر يسلم بأن كثيراً من الشعر قد يوصف بالجمال ، وهو مع ذلك صعب مغلق على طبقات كثيرة من الناس ، وأن أسهل

(١) المرجع السابق .

الشعر ربما كان أسيره ، لكن لا يلزم من ذلك أنه هو أبلغه وأقربه إلى الجمال والإتقان ، وأن الشعر الذى يسهل فهمه على سواد الناس ربما كان أسعد حظاً من الشعر الذى يفهمه النخبة القليلون ، ولكنه لا يكون من أجل ذلك أجود عنصراً ولا أحق بالإصغاء والإنشاد[1] .

وتأسيساً على هذا نراه ينعى على من يجعلون السهولة أساس البلاغة ومحورها ، وأنها كل ما يطلب من الشعر الرائق ، دون ما نظر إلى ابتذال المعانى وندرتها ، ويزعمون أيضاً أن أبيات كثير السابقة ، التى اتفقت الأذواق على استحسانها والإعجاب بها ، قد خلت من المعانى ولا فضل فيها لغير الصياغة اللفظية وطلاوة العبارة .

ويرى العقاد أن زعمهم هذا مبنى على أنه لا جميل إلا السهل ، وأن الشاعر الرائع هو الذى لا يكلف قارئه أى تعب[2] .

ومن ثم نراه يرفض هذا الزعم بشدة وفى تهكم لاذع وخلاصة ما يقال فيه أنه يذهب إلى أن فى الكون أسراراً لا يسهل التأدى إليها ، وإن للنفس أغواراً لا تطفو على وجه الحروف الأبجدية ولا تطير على ألسنة الشعراء ، وأن للجمال معانى محجبة لا تبرز للناس فى ثياب الحمام فى كل حين. وما للحياة والناس تشغلهم بما يشغلها وتمتحن ضمائرهم بما يمتحن ضميرها ؟ . إنما على الناس واجب واحد ، هو أن تسرهم ولا تتقاضاهم ثمناً من الفكر أو من الإحساس لذلك السرور ، فإن تجاوزت هذا الحد وأبت أن تنقل محاسنها لكل من يصفق لها بيديه وهو مستلق على سريره ، فجزاؤه الإعراض والإهمال ، وعليها أن تبحث عن الجن والملائكة لتريهم ما عندها[3] .

وهذه النظرة تتفق مع نظرة الرمزيين الذين يذهبون إلى أن خاصة الشعر الغنائى الجوهرية هى الإيحاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصورة التى تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مراجعات ـ ص ٩٠ وما بعدها .

المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالإثارات الذاتية والاعترافات المباشرة[1] .

ويرى العقاد أن من أسخف السخف أن يقال إن مسرات الشعر والكتابة فى الفنون عامة لا تحتاج إلى التأمل والانتباه ، وأنها مطالبة بأن تعرض نفسها على الناظرين ليلتفتوا إليها حين يشاءون بلا جهد ولا استعداد[2] .

ويواصل العقاد مناقشته لهذه المبدأ الذى استند إليه من قال « لا جميل إلا السهل » ذاهباً إلى أن الجمال سهل معجب ، ولكن سهل على من ؟ وبعد ماذا ؟ على الذين يقدرونه ويحبونه ، وبعد الخبرة والممارسة والتذوق والتهذيب ، فليس معنى السهولة فى جمال الفنون أنه رخيص مباح لكل من يرمقه بجانب عينيه ، ولا أنه غنى عن التأمل والتفكير ، ولكن معناه أنه سهل سائغ لمن يستعد له استعداده ويبذل فيه ثمنه ، وكذلك الثمرة الشهية سهلة سائغة لمن يشتريها ويغرسها ، ولكن ليس معنى ذلك أنها تمطر من السماء أو تطرح على التراب ، أو تنمو كما ينمو نبات السحر الذى لا يسقى ولا يتعهد ولا يقام عليه بالعلم والاختبار . وإن سهولة الفنون لغالية « صعبة » على من يريد الوصول إليها مبتكراً أو مجتنياً ، بل هى قد تغلو وتصعب حتى تستدعى من التأمل والانتباه مالا تستدعيه الهندسة الوصفية وما هو أعضل منها فى المعلومات والمعقولات[3].

ويمضى العقاد فى تلك المناقشة أيضاً مدخلا فى حسابه قدرة الشاعر كعنصر فى قوة التعبير وضعفه ، وضحالته وعمقه .

ويبين ذلك من ذهابه إلى أنه لو كان الغرض من اشتراط السهولة فى الجمال أن يكون سهلا على كل من يطلبه بلا تفاوت فى الدرجات والمواهب ، لما كان فى الشعر قصيدة واحدة جميلة أو حقيقة بأن توصف بالجمال ، فإن شعر « شكسبير » سهل على بعض القراء ولكنه من الألغاز والمعميات على أناس

---

(١) مجلة «المجلة» العدد ٣٣ بتاريخ سبتمبر ١٩٥٩ « الصورة الشعرية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

(٢) ، (٣) العقاد : مراجعات ـ ص ٩٠ ـ ٩٥ .

آخرين . وإن هؤلاء الآخرين قد يطيب لهم شعر « بيرون » ولكنه إذا قرئ على من دونهم فى الفطنة والشعور عابوه واستثقلوه ، أو كابدوا فى فهمه الصعوبة التى تنفى صفة الجمال فى رأى هؤلاء ، وكذلك يقال فى المتنبى الذى يصعب على من يستسهل البحترى ، والبحترى صعب على من يستسهل الشعراء العذريين ، والشعراء العذريون صعب على من يستسهل ابن معتوق والبهاء زهير ، وهكذا حتى نهبط إلى طبقة تستصعب شعر هؤلاء جميعاً ، ولاتجد السهولة « الحميلة » إلا فى الأزجال الغثة والأناشيد الوضيعة وما فى منزلتها من الشعر المبتذل الركيك[1] . .

وعلى هذا فإننا لو جعلنا السهولة ميزاناً لنا فى الفنون واتخذنا الشيوع عنواناً على السهولة فقد نتمادى فى ذلك حتى يصبح للغة الأطفال فى عرفنا نماذج البلاغة العليا ، ثم تنحدر البلاغة « سفلا » حتى تنتهى إلى فحول الشعراء .

وينتهى العقاد من تلك المناقشة الطويلة العميقة للآراء السابقة حول الجمال وسهولة الصياغة فى الأساليب بمبدأ نقدى آخر فى هذا الصدد ، يتضمن أن السهولة إنما تمدح فى الشعر ، ثم تدل على النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعانى التى يؤديها غيره بمشقة واعتساف ، أما إذا ضرب صفحاً عن تلك المعانى فلم يشعر بها ولم يعالج نظمها وتصويرها ، وتعداها إلى غيرها مما لا يصعب نظمه وتصويره ، فأى فضل له فى سهولته ، وأى مقدرة له فى اجتناب المأزق الذى تختبر به المقدرة وتستبرأ به الدعوى[2] .

ومعنى هذا أن العقاد قد عاد فى مبدئه هذا إلى الأساس الذى اعتمد عليه فى المبدأ النقدى الذى اتخذه مقياساً للوضوح والغموض فى الأساليب ، ويتضمن هذا الأساس تحميل المضمون متآزراً مع الشكل المسئولية فى السهولة والصعوبة ، بمعنى أنه ينظر فى السهولة والصعوبة إلى طبيعة التجربة من حيث هى ، ومن حيث اشتمالها على المعانى البعيدة الغور ، وفى طريقة التناول وكيفيته[3] .

---

(١) مراجعات ـ ص ٩٠ ـ ٩٥ .

(٢) و (٣) العقاد : مراجعات ـ ص ٩٥ .

وينبه العقاد إلى أنه لا يجوز أن ينظر الناقد إلى التجربة التى عالجها الشاعر فحسب ، بل يوازن كذلك بين معالجته لها ومعالجة غيره مع الاعتماد فى الموازنة على المعانى فى كل منهما ، والصور الخيالية ، ومن هنا نراه يستحسن مقطوعة كثير السابقة[1] .

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح

إلى آخرها . فقد ذهب العقاد كما بيَّنا فيما سبق إلى أن استحسانه لهذه المقطوعة ليس استحساناً للحروف والكلمات أو للمعانى الذهنية ، بل لأنها حافلة بتلك الصور التى تتوارد على الخيال كما تتوارد المناظر للعين فى الصور المتحركة ، فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة ، بحيث لو نقلت هذه الأبيات إلى اللوحة لملأت فراغاً من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من قصائد « المعانى » وقصص الوقائع . .

على أننا لا نتفق مع العقاد فيما يتصل بالقارئ ، إذ ذهب إلى أن القارئ ينسى كلمات الصورة وحروفها وهو ينشدها لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة . . لا نتفق معه فى هذا لأن القارئ لا ينسى الكلمات ولكنها تتعلق بذهنه ، لأنها صورة ما فى الخيال بألفاظها وحروفها .

ويخلص العقاد من نقده إلى أن الصور الخيالية والمعانى الذهنية هى الأصل فى جمال الأساليب فى الشعر والفنون ، وأن الشاعر لا يطالب بأن يكون سهلاً لكل إنسان ، ولا يقيد بالمعانى والخوالج التى يتساوى فى التفطن لها والتأثر بها جميع الناس .

تأثر اللغات بعضها ببعض فى الأساليب

وينعى العقاد على النقاد الذين يجهلون اللغات الإفرنجية وصفهم كل أسلوب ركيك مستضعف بأنه من الأساليب الإفرنجية التى طرأت على اللغة

---

(١) المرجع السابق ـ ص ٩٦ .

بعد اختلاط الشرق بالغرب ، ومعالجة الترجمة من لغـات الإفرنج إلى لغة العرب ، كأن الركاكة شرط أصيل يشترطه الإفرنج فى كلامهم ، ولا يقرون البلاغة عندهم إلا إذا شيبت بشىء منه ؟ وليس الأمر كذلك ، ولا هو مما يخطر على بال ناقد رشيد ، فإن الإفرنج يعيبون الركاكة كما نعيبها وينتقدون ضعف التأليف كما ننتقده ، ويعنون أشد العناية باجتناب الخطأ فى النحو والصرف والقواعد الأساسية المتفق عليها ، ولكن هؤلاء النقاد يفوتهم ذلك ، ويختصرون المسافة إذا استعرضوا الأساليب ، فما استحسنوا منها فهو للعرب خاصة ، وما استهجنوا فهو للإفرنج عامة ؟ ويحسبون أن الصحيح القويم من العبارات لا يمكن إلا أن يكون عربياً ، وأن السقيم المعوج منها لا يمكن أن يكون إلا أعجمياً ، بطبيعة فى اللغات لا تتحول عنها ، ولابد فيها للمتكلمين بمفرداتها وتراكيبها[1] .

ويصف العقاد هؤلاء النقاد بأنهم مخطئون ، وأنه بسبيل أن يرد العيوب إلى أصولها ، وأنه سيعمل على توجيه نقد الأساليب وجهة أقرب إلى الهداية وأقمن بالتوفُّق للأسباب الصحيحة[2] . .

وهذه الإلمامة السريعة عن حال النقاد الذين يجهلون اللغات الأجنبية توضح لنا اللبنات التى أقام عليها العقاد نقدة للأساليب :

فالحقيقة الأولى : أنه بادر إلى رفض ذلك الزعم القائل بأن كثرة الفصل بين الجمل خاصة من خواص الأسلوب الإفرنجى تطرقت إلى لغتنا من الترجمة أو من محاكاة الكتاب الغربيين فى رصف الجمل وتقسيم العبارات .

ويذهب العقاد فى هذا الصدد إلى أنه لا يشك فى أن الإفرنج أقل منا استعمالا لحروف العطف والصلات اللفظية الظاهرة ، وأن بعض المقتدين بهم نقلوا عنهم هذه العادة إلى الكتابة العربية فأحسن منهم من أحسن وأساء منهم من أساء . ولكنى أعتقد أن الفصل بين الجمل خاصة من خواص حروف العطف وصلات الألفاظ[3] .

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : مراجعات ص ١٠٠ ، ١٠١ .

ويرى العقاد أن كتاب الإفرنج أكثر من كتاب العرب عناية بوصل المعانى وترتيب الموضوعات ، وإن ظهر على ترجمة أساليبهم أنها أقرب إلى التفكك والانقطاع بين الجمل والفقرات.

ويضيف إلى ذلك أن البلاغة العربية لم تخل من الفصل الكثير فى أساليب أفصح الفصحاء وأقدر الكتاب والمنشئين ، بل هذا القرآن الكريم تتوالى فيه الآيات أحياناً بلا صلة لفظية بينها غير الصلة التى تفهم من سياق الكلام ، وتؤديها علامات الترقيم أحسن أداء[1] .

وفى مقام التمثيل على صدق هذه النظرية يقول العقاد : « وسأفتح المصحف الساعة أول الآيات التى تصادفنى . وهى هذه الآيات من سورة آل عمران : « ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون . فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم أن لاخوف عليهم ولاهم يحزنون ، يستبشرون بنعمة من الله وفضل وأن الله لا يضيع أجر المؤمنين . الذين استجابوا لله والرسول من بعد ما أصابهم القرح للذين أحسنوا منهم واتقوا أجر عظيم . الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل » وهى آيات تقع منها علامات الترقيم موقع حروف العطف فى أكثر مواضع الفصل والوصل ، ولا يؤخذ عليها ذلك عند قارئ من قراء العربية الأقدمين أو المحدثين[2] .

والحقيقة الثانية : يدفع فيها العقاد زعماً آخر يتمثل فى وصف كل أسلوب بالتفرنج لأن صاحبه لم يحذ فيه حذو العرب الجاهليين والمخضرمين الذين سبقوا الكتابة والكتاب ، وغيروا فى عهد البداوة على فطرتهم الأولى البعيدة عن العجمة والحضارة[3] .

على أن العقاد فى دفعه لهذا الزعم يرى أن الأساليب العربية لم ترق

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ١٠٠ ، ١٠١ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ـ ص ١٠١ ـ ١٠٣ .

إلا باتصالها بالأساليب الإفرنجية فى الصياغة الجزئية ووحدة الفكر ، وذلك حينما يرفض الزعم السابق مؤسساً رفضه على أنه قد يفهم غرضهم : من ذلك ، إذا قصدوا الرجوع إلى أسلوب النظم فى الجاهلية ، « لأننا نحفظ من شعر ذلك العصر قصائد وأبياتاً يجتمع لنا منها نمط فى الشعر يصح أن يسمى أسلوباً يقتدى به ويطبع على غراره[1] » .

أما إذا قصدوا الرجوع إلى أسلوب النثر فى الجاهلية ، فأين هو ذلك الأسلوب وأين هى الكتب والرسائل التى وضعت فيه ؟ إننا لانروى من كلام الجاهليين إلا فقرات مبتورة وأمثالاً موجزة وخطباً مشكوكاً فيها ، هى فى ذاتها فقرات وأمثال لا صلة بينها ولا وحدة بين أجزائها ، ويمكن أن نستخرج من هذه البقايا المشتتة رأياً فى ذوق البلاغة الموجزة عند العرب ، ولكننا لا نستطيع أن نستخرج منها مذهباً فى الأساليب المسهبة ، والمباحث المستفيضة التى تجرى فيها المعانى والمعلومات شوطاً أبعد من غاية المثل السائر ، والكلمة العابرة[2] .

ويمضى العقاد فى تعليل رفضه أيضاً بأن الذى نرويه من قصائد الجاهليين ليس بالنموذج الذى يقتدى به فى النظم ، لأنها فى الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ، ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول . ويزيد على ذلك أن فى تلك القصائد ، غير التفكك وضعف الصياغة ، كثيراً من العيوب العروضية ، والتكرير الساذج ، والاقتسار المكروه ، والتجوز المعيب الذى يؤخذ من روايتهم له أن الشعر لم يكن عندهم فناً استقل به صناعة الخبيرون به ، وإنما كان ضرباً من الكلام يقوله كل قائل ، ويروى المحكم منه وغير المحكم على السواء[3] .

على أنه ينبغى أن يكون هناك أسلوب عربى وآخر إفرنجى ، لأن المسألة من وجهة نظره ليست مسألة تباين فى الأساليب والتراكيب ، ولكنها مسألة

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مراجعات ـ ص ١٠١ ـ ١٠٣ .

تفاوت فى جوهر الطبائع واختلاف بين شـعراء الإفرنج وشعراء العرب فى المزاج كاختلاف الأمتين فى الملامح والسحناء[1] .

ومن ثم فإنه يذهب إلى رفض الزعم القائل بأن من خصائص الأسلوب الإفرنجى استعمال الكلمات الدخيلة التى لم تسمع عن العرب فى الجاهلية وصدر الإسلام ، ويعلل العقاد رفضه لذلك الزعم السابق بأن أمثال هذه الكلمات قد دخلت فى شعر الجاهلية ونثرها ، وفى القرآن الكريم ، وسمعت فى الخطب المأثورة التى نقلت عن الصحابة وبلغاء الأمويين ، ولم يخل منها كتاب واحد من أمهات كتب الأدب فى عصر من العصور ، وربما وجدت فى قصيدة واحدة للأعشى أو لطرفة بن العبد أكثر مما تجد من هذه الكلمات الدخيلة فى قصيدة عصرية ، ولا نذكر جماعة المتأخرين من الشعراء والكتاب إبّان الدولة الأموية ، أو الدولة العباسية التى نقل فيها من أسماء الثياب والطعام وأدوات الزينة ومصطلحات العلوم والفنون ما قد يربى على جميع ما نقلناه نحن فى العصر الحديث[2] .

أما الحقيقة الثالثة : فهى تصحيحه لزعم جديد يأخذه بعض النقاد ممن لا دراية لهم بالأساليب الإفرنجية — على حد تعبيرهم — يأخذ هؤلاء على الأسلوب الإفرنجى قلة المحسنات البديعية والاستعارات المجازية ، يظنونها من مزايا بلاغة العرب وهى فى الحقيقة قسط مشاع بين جميع اللغات إذا هى صدرت عن الطبع المرسل ولوحظ فيها الاعتدال والذوق السليم ، فما كان العرب أكثر مجازاً واستعارة من أمم الغرب ، ولا عهد فى بلغائهم المطبوعين الولع بهذه المحسنات التى أفرط فيها المقلدون وطلاب البلاغة على جهل بأسرارها وعجز عن التقليد الصحيح فيها ، ولقد عاب النقاد والثقات الإكثار من المحسنات الصناعية ، وعدوها بدعة مستحدثة على اللغة العربية ، واستحبوا فيها أن تكون فى الكلام « كالحيلان فى الوجنات ، أو كالحلية فى الثياب » ، وأن يجىء عفواً

---

(١) العقاد : مطالعات — ص ٢٩٧ .

(٢) العقاد : مراجعات — ص ١٠٤ ، و ١٠٥ .

بلا كلفة مصنوعة أو تقصد قصداً ، ولكن لتوضيح المعنى وتجميله وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال والاقتدار[1] » .

وفى تصورنا أن عبد القاهر الجرجانى قد سبق إلى القول بعمومية الحقائق اللغوية عامة ، فالحقيقة والمجاز والخبر والإنشاء وما إليها ، لا تختلف فيها لغة عن لغة من حيث الوضع والاعتبارات العامة ، ولهذا كان وراء هذه الاعتبارات قوانين عقلية خالصة تتحكم فى اللغات جميعاً على سواء . ويرى الجرجانى أن الاستعارة يندر أن تجرى فى اللفظ ، كاستعارة عضو من حيوان لإنسان أو من إنسان لحيوان . . وهذا النوع من الاستعارة يسميه الجرجانى « لفظى غير مفيد » وهو من باب التوسع اللغوى . . وهو خاص باللغة العربية مثل قول العجاج فى وصف فتاة : « وفاحماً ومرسناً مسرجاً » أى شعراً فاحماً ، وأنفاً متألق البشرة كالسراج ، والمرسن فى الأصل للحيوان . أما النوع الثانى من الاستعارة ، وهو مايسميه الجرجانى بالاستعارة المفيدة أى التى يقصد بها إلى غرض بلاغى ، وهو الأعم الأغلب من أحوالها ، فلا يختص باللغة العربية بل عام فى جميع اللغات وفى جميع الأجيال ، لأنها من باب المعقولات العامة ، ولا يسمى تداولها بين الشعراء والكتاب سرقة ، لأنها مشتركة لا فضل فيها للعربى على العجمى ولا لكاتب على آخر[2] . .

وعلى الرغم من سبق الجرجانى فى إدراك هذه الحقيقة التى تحدث عنها العقاد فيما بعد ، فإنه قد اشتط حتى جانبه الصواب ، وذلك حينما زعم أن الاستعارة المفيدة تختص بالمعانى المشتركة فى جميع اللغات ولا فضل لكاتب فيها على كاتب ، وأن تداولها ليس بسرقة ، فهذا القول منه غير صحيح على إطلاقه ، لأن لكل لغة عرفها الخاص بها ، وهذا العرف يحدد ما اصطلحت عليه من مجاز[3] .

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى ـ اسرار البلاغة صفحات : ٢٥ ـ ٢٧ ، ٣٠٣ .
وراجع كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٤٤ .

على أن الاستعارة المفيدة لا تختص بالمعانى المشتركة فى كل اللغات ، بل منها ما يرجع إلى العرف الخاص بكل لغة ، ومنها كذلك ما يبين عن أصالة الكاتب وقدرته على جلاء المعانى والكشف عن الحجة والإيحاء أحياناً بأعمق الحقائق[1] .

وفى تصورنا أن العقاد قد برئ من هذا الاشتطاط حين ذهب إلى أن الاستعارة والمحسنات قسط مشاع بين جميع اللغات ، إذ هى صدرت عن الطبع المرسل ، ولوحظ فيها الاعتدال والذوق السليم . .

وتأتى الحقيقة الرابعة : فيتعرض فيها العقاد للذوق والملكة وأثرهما فى إبداع الأسلوب الشعرى ، إذ يقول هؤلاء النقاد إن للغة العرب ذوقاً خاصاً ، وملكة مستسرة فى تراكيبها هى أشبه شىء بالملامح الدقيقة التى تراها العين ولا يصفها اللسان ، أو هى روح اللغة التى تسرى فى معانيها ، وتنتظم فى تراكيبها ولا تحدها الضوابط والتعريفات .

ويرى العقاد أن هذا الكلام قديم فى اللغة العربية ، كما قيل فى غيرها ، وكتب فيه ابن خلدون فوَفَّى الغرض إذ قال : « إن المتكلم بلسان العرب ، والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب ، وأنحاء مخاطباتهم ، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده ، فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة فى نظم الكلام عن ذلك الوجه ، وسهل عليه أمر التراكيب حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التى للعرب ، وإن سمع تركيباً غير جار على ذلك المنحى مَجَّهُ ، ونبا عنه سمعه بأدنى فكر ، بل وبغير فكر إلا بما استفاده من حصول هذه الملكة[2] » .

ويرى ابن خلدون أن هذه الملكات إذا استقرت ورسخت فى محالها ظهرت كأنها طبيعة وجبلة لذلك المحل . .

ومن ثم يصف ابن خلدون الذين يقولون إن الصواب للعرب فى لغتهم

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٤٤ .

(٢) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ص ٤٩٥ وما بعدها .

إعراباً وبلاغة أمر طبيعى .. يصفهم بالمغفلين ، لأنه كانت العرب تنطق بالطبع ، وليس كذلك ، وإنما هى ملكة لسانية فى نظم الكلام تمكنت ورسخت وظهرت فى بادئ الرأى أنها جبلة وطبع ، وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه ، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية فى ذلك التى استنبطها أهل صناعة اللسان ، فإن هذه القوانين إنما تفيد علماً بذلك اللسان ، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل فى محلها ، وإذا تقرر ذلك فملكة البلاغة فى اللسان تهدى البليغ إلى وجوه النظم وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب ولغتهم ونظم كلامهم ، ولو رام صاحب هذه الملكة حيداً عن هذه السبيل المعينة ، والتراكيب المخصوصة ، لما قدر عليه ولا وافقه عليه لسانه ، لأنه لا يعتاده ولا تهديه إليه ملكته الراسخة عنده . وإذا عرض عليه الكلام حائداً عن أسلوب العرب وبلاغتهم فى نظم كلامهم ، أعرض عنه ومجه وعلم أنه ليس من كلام العرب ، الذين مارس كلامهم وربما يعجز عن الاحتجاج لذلك ، كما يصنع أهل القوانين النحوية والبيانية ، فإن ذلك استدلال بما حصل من القوانين المفادة بالاستقراء ، وهذا أمر وجدانى حاصل بممارسة كلام العرب حتى يصير كواحد منهم[1] .

ويعقب العقاد على كلام ابن خلدون بما يفيد أن هذا الكلام على الرغم من كونه غامضاً لا يصلح الاحتجاج به ، هو أوجه آرائهم فى هذا المعنى وأجدرها بالبحث والتدبر . .

ومن ثم فإنه يذهب إلى أن الملكة العربية هى الفارق الأكبر بين الأساليب الأصيلة فى اللغة والأساليب الطارئة عليها ، ولا سيما فى أنواع الكتابة الإنشائية التى تقتصر العناية فيها على صياغة الجمل القصيرة ، ولا يلتفت فيها إلى اطراد المعانى وسياق التفكير . فإن أظهر ما تكون البلاغة العربية فى الجملة القصيرة وفى الخطب التى هى سلك مجموع من الجمل القصيرة .

على أن العقاد يرى أن الذوق والأساليب تتأثر وترقى باتصال اللغات

---

(١) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ص ٤٩٥ وما بعدها .

بعضها ببعض وتبادلهـا وسائل الجمال ، وذلك لأن المواضـعات اللغوية الصادرة من الملكة غير الذوق الجمالى الصادر عن التربية الفنية وفلسفات الفن وعمق الفكر والخيال[1] .

ويمضى العقاد فى إكمال الصورة الدقيقة للملكة العربية فيتساءل عن مزاياها ، ولأى شىء نحتفظ بها ونجتهد فى تحصيلها ؟

ولكنه لا يلبث أن يجيب عن هذا التساؤل بأن من مزايا هذه الملكة ما هو مستمد من أسلوب التفكير الذى خص به الذهن العربى دون أذهان الأمم الأخرى ، كالسحنة التى تعرف بها وجوههم واللون الذى يميز بشرتهم واللهجة التى تنطق بها ألسنتهم ، فلا فضل فيه غير أنه تفكير عربى وليس بتفكير مصرى أو هندى أو أوربى ، وليس من الضرورى أن تكون هذه المزايا حسنة كلها وأن يحتذى الشعراء حذوها فى الصغائر والكبائر ، إلا إذا كان من الضرورى أن نجعل لنا أنوفاً كأنوف العرب ورءوساً كرءوسهم ، وأعضاء تحكى أعضاءهم فى الشكل والحجم والحركة ، ولا يقول بذلك أحد ولو كان من أشد المغالين فى حب العرب والتعصب للشمائل العربية ، وإنما الشأن للعادة فى استحسان المزايا اللغوية التى من هذا القبيل ، فإذا تغيرت العادة تغيرت معها أسباب الاستحسان[2] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن من مزايا الملكة العربية أيضاً ما يحسن فى الذوق ، لأنه يفيد الكلام قوة ووضوحاً ويزيد المعانى صقلاً وبياناً ، ويعصم اللسان من الإسفاف والركاكة ويمده بذخيرة من أساليب التعبير ينفق منها فى النظم والكتابة[3] .

وينتهى العقاد فى أمر هذه المزايا بأنها هى التى نحتفظ بها ونتوسع فيها ونضيف إليها ما يوائمها ويتمشى معها من مزايا اللغات الأخرى ، ونتصرف فيها تصرف صاحب الدار فى داره ، فلا نقف حيالها مقيدين مأسورين ،

---

(١) و (٢) العقاد : مراجعات ـ ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ١٠٨ .

كأننا نترجم عن غير أنفسنا ونلفظ بغير ألسنتنا ونفكر بغير عقولنا التى ركبها الله فى رءوسنا ، وما من شرط فى ذلك كله غير المعرفة والإحسان[1] .

ويخلص العقاد من ذلك كله إلى أننا فى عصر « إنسانى » لجميع الناس حصة فيه — وفى اللغات خاصة — فلا نحسب أن عالم القول والكتابة مستقل عن عالم الحياة الذى اشتركت فيه المعالم والأزياء ، وتقابلت فيه أمم من كل جيل ومكان[2] .

ومعنى هذا أن العقاد لا يقف بأسلوب اللغة العربية فى التعبير الشعرى داخل إطار محدود — كما أراد لها أولئكم النقاد — ، وإنما يدفعها دفعاً نحو الإنسانية والحياة ، ومن هنا فلا موضع لمآخذ النقاد السابقين على الأساليب العربية الحديثة التى زعموها إفرنجية ، لا لشىء إلا لأنها قد اتصلت بأسباب الحضارة والثقافة والفكر ، وعبر بها أصحابها عما فى أنفسهم .

●

وقد سبق أن رأينا العقاد يضع أيدينا على بعض الشعراء الذين فهموا الشعر على أنه مسألة لغة وفصاحة لغوية ، بل مسألة لغة بدوية عربية لا تم على أكملها وأرقاها إلا فى أسلوب كأسلوب الشعراء الجاهليين والمخضرمين ، وأغراض كالأغراض التى نظم فيها أولئك الشعراء ، غير أنه يرفض هذا الرأى من محمد عبد المطلب الشاعر ، ذاهباً إلى أن اللغة ليست هى الشعر وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل ، أو غنى أو وضع الألحان ، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات .

ومن ناحية أخرى رفض العقاد — كما أشرنا سابقاً — أن يكون الشعر

---

(١) و (٢) العقاد : مراجعات — ص ١٠٨ .

ضرباً من المغالبة اللسانية والمساجلة الكلامية واللباقة المنطقية وسرعة الجواب والارتجال ، كما كان يفهمه عبد الله نديم .

أجل : يرفض العقاد هـــذا الفهم وذاك ذاهباً إلى أنه لا يجرؤ أحد من أشياع القديم أو من عشاق الحديد ، على أن يقول لنا يجب أن يكون الشاعر كالببغاء التى تردد ما يلقى فى أذنيها ولا تفقه له معنى ، أو أن يكون كل بضاعته من الشعر ألفاظاً محفوظات يحسن صفها ورصف جملها فى موضع وغير موضع من الكلام . إن هذا لا يجرؤ أحد أن يقوله ولو كان من تلك الببغاوات التى لا تعرف من الكتابة غير وصف الجمل واحتذاء المتقدمين ، فكل ذى رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربى صحيح فهو أهل لأن يعد من شعراء العرب ، سواء أكان ظهوره فى هذا العصر أم قبل عشرة قرون[1] .

تطور الأســاليب :

على أن العقاد يتحدث عن تطور الأساليب ، ويرى أنها ملحقة بالذوق الفنى ، ومغايرته للمواضعات اللغوية والتراكيب الوضعية ، وفى حديثه إشادة بالأصالة وتصغير لشأن التقليد ، لأنه لا يكفى الشاعر المبتدع الذى يطرق بابه الخلود داعياً له وهاتفاً .

ويتضح ذلك حينما يذهب إلى أن كل من نشأ فى عصر فلم يكتب كما ينبغى لأهله أن يكتبوا ، بل كتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ ، فما هو بأهل لأن يعد من الأدباء النابهين ، ولا هو بذى موهبة مأثورة فى الأدب ، ولكنه مقلد يحتذى مثال غيره فلا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسه ، أو لا يجد فى نفسه من ذخيرة الكتابة ما يقوم بمطالب الطريقة المستقلة . فالجاحظ مثلا كاتب كبير ، لأنه مستنبط فكره وعبارته ، ولكن ليس بالكاتب الكبير من يكتب على مثال الجاحظ اليوم ، لأنه ذيل من ذيول الجاحظ ملحق به ، لا فضل له على الأدب غير فضل الإجادة فى المحاكاة وما هو بالفضل الذى يفخر به

---

(١) راجع العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ـ ص ٢٢٧ .

مخلوق يشعر بأنه مثل من أمثلة الخلق قائم بنفسه ، وقالب من قوالب الحياة منفرد بقياسه وحجمه[1] .

ويرى العقاد أن قوالب الجمل وأوزان الكلمات أثبت انتقاشاً فى الذهن من حروفها ، فربما نسى الإنسان معنى الكلمة أو حروفها ثم ذكرها بوزنها ، وقد يسبقه لسانه فيخلط بين الحروف مع حفظ الأوزان ، فإذا كان يريد أن يقول ، وطفقا يخصفان ، نطق بها وخصفا يطفقان ، كما نسمعه أحياناً من بعض الحفاظ[2] .

ولعل هذا تعليل لمن يقلدون القدامى زاعمين أن اللغة الجيدة إنما هى اللغة التى كانوا يتحدثون بها ويكتبون بها كذلك .

على أن العقاد يعنى بالصحة فى القواعد الأساسية ، ولكن ليس معنى هذا أن يحكم السماع فى الأقلام فلا يسمح لأحد بأن يضيف على عربية الجاهلية أو يعدل فيها ، ويمنع أن تجرى اللغة العربية كلها مجرى اللغات التى يطرأ عليها التجديد والمحو والزيادة[3] .

أجل لا يعنى العقاد هذا ، ولكنه يعنى أن يجتنب الشاعر الخطأ الذى يخلُّ بأصول اللغة ولاتدعو إليه الحاجة ، ومع ذلك كله فهو لا يغلق الباب على التصرف إذا كان من الصواب والإفادة بحيث يصير هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية . ويقول العقاد فى هذا الصدد : « ولنقتد فى ذلك بالقرآن الكريم ، فإن فيه ألفاظاً أعجمية كثيرة وفيه جموعاً وصيغاً على خلاف القياس الذى وضعه النحاة ، فلا نكن ملكيين أكثر من الملك ولا ندّع أننا نحافظ على لغة الكتاب أكثر من محافظة الكتاب عليها[4] .

---

(١) العقاد : راجع مطالعات فى الكتب والحياة ـ ص ٢٢٧ .

(٢) العقاد : خلاصة اليومية ـ ص ٢٥ .

(٣) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

(٤) المرجع السابق ـ ص ٢٢٨ .

ويضيف العقاد إلى ذلك أنه لا توجد طريقة واحدة للغة العربية ينسج على منوالها الشعراء والكتاب ، بحيث إذا خرج الشاعر أو الكاتب على نهجها غدا أمريكياً أو صينياً ، أو ما شئت من الأمم التى لا يشملها شرف العربية[1].

ويعلل هذا الرأى بأنه يعلم أن ابن المقفع وعبد الحميد وابن الزيات والجاحظ وابن العميد والخوارزمى والبديع ، وأبا الفرج ، وغيرهم ممن سبقهم ولحق بهم ، كل أولئك كتاب من أساطين الآداب العربية ، وما منهم كاتبان اثنان يتشابهان فى طريقة الكتابة ، أو هما إن تشابها فى بعض معالم الطريقة لا يتشابهان فى جميع معالمها ، فهل يزعم زاعم أن الكاتب من هؤلاء واحد لا أكثر ، والبقية دخلاء فى هذه الصناعة ؟ نقول مرغمين : « إن العربية تتسع لعدة طرائق لاحد لها ، ولا يمكن أن تقيد بزمان أو بأسلوب ، ولايشترط فيها على الكاتب المتصرف غير الصحة فى القواعد الأساسية التى يشترك فيها جميع الكتاب فى جميع العصور . ثم ما شاء بعد ذلك فليكتب وعلى أى طريقة فليذهب ، فإنما هو صاحب رأيه ، ومالك قلمه ، ولاحق لأحد فى العربية أكثر من حقه[2] . .

ويقوّى هذا الرأى أيضاً بما ذهب إليه من أن العرب هم أقل الناس حقاً فى اشتراط طريقة خاصة فى الكتابة ، لأن لغتهم لغة كلام وخطاب منذ نشأت ولم تكن لغة كتابة فى عصر من العصور قبل هذا العصر الذى نحن فيه .

ومن ثم أجاد العرب فى المعانى المختصرة ، ولم يجيدوا فى المعانى المطولة ، وأثرت عنهم الرسائل والخطب ، وما نحا نحوها من موضوعات الكتابة ، ولم تؤثر عنهم المباحث البليغة ، والمطولات الحسنة ، بل كانوا إذا طرقوا هذه الموضوعات أسفّوا وضعفوا واجتنبوا الأساليب الأدبية المنمقة ، وأخذوا فى أسلوب سهل دارج لا يختلف عن أسلوب الصحف اليومية عندنا فى شىء كثير[3] .

ويتحدى العقاد من يشك فى رأيه هذا مطالباً إياه بأن يأتى له بصفحة

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٢٨ ـ ٢٣٠ .

واحدة من مصنف عربي فى مبحث من المباحث الاستقرائية مكتوبة بلغة تضارع لغة الأدباء فى الرسائل والمقامات ، أو يصح أن يقال عنها إنها لغة أدبية ذات طريقة محض عربية .

ويتهكم بمن يشك فى رأيه ويخالفه ، بأنه لن يكلفه أن يجيئه بصحيفة عالية البلاغة من كتاب فلسفى أو منطقى ، فهذا قل أن يتيسر فى لغة من اللغات ، ولكنه يكلفه أن يجيئه بصفحة واحدة بليغة من موضوع غير الموضوعات الخطابية المرتجلة التى تكلم الجاهليون فى مثلها على البداهة .. إنه لا يستطيع[1].

على أنه يذهب إلى أنه لو رجع إلى الأساليب الأدبية التى يعجب بها المقلدون الذين يحاولون تقليدها ، لوجد فى بعضها كثيراً من العيوب ، التى يحمدها المقلدون ويعدونها من حسناتها ، ويلذ لهم ذلك ، لأنهم يحسبونه من علامات الممارسة الطويلة والقدرة على التذوق ، فيحمدون تكرير الجاحظ فى كل موضع وهو معيب فى بعض المواضع ، ويعجبون ببلاغة الجرجانى فى كل ما كتب وهو معقد متقبض فى كثير مما كتب . ويقولون لمن ينكر عليهم ذلك . « إنك لا تعجب بهذه البلاغة إعجابنا ، لأنك لم تتذوقها كما تذوقناها . . لا يا هؤلاء ، بل أنتم قد نسيتم أن الألفة تهون المكاره وتحبب الإنسان فيما لم يكن يحبه ، (وأن كل مصيبة إذا وطنت يوماً لها النفس ذلت) ، فليس طول دراستكم لهذه الأساليب بحجة لكم ، بل هو حجة عليكم ودليل على أنكم لم تملكوا أنفسكم مع سلطان العادة ، ولم تقووا على التملص من حكم السمعة القديمة[2] » .

وينتهى العقاد إلى أن اللغة التى شأن أساليبها هكذا يجدر بالمتشبثين بطرائقها المزعومة والمقلدين لتلك الأساليب . . يجدر بهم أن يكونوا أقل من ذلك تيهاً واختيالاً ، وأكثر من ذلك تواضعاً وامتثالاً ، وما أولاهم أن يكفوا عن المن على المحدثين بأساليب الأقدمين ، وأن يعلموا أننا فى عصر لم تسعد اللغة العربية

---

(١) و (٢) العقاد : مطالعات ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .

بعصر أسعد منه فى دولة من دولها الغابرة ، وأن يفيقوا من ذلك الجنون بالقديم الذى يتحسرون عليه ، فيعملوا أن عصرنا هذا هو أقوم العصور وأحقها بالتوقير والتبجيل ، لأنه وعى من الأزمنة التى درجت قبله ما لم تعه الأزمنة الماضية ، وبلغت أممه من تجارب الحياة مالم تبلغه الأمم الخالية[1] .

وفى مجال التطبيق يذهب العقاد إلى أنه يستطيع أن يفهم حالة الشاعر النفسية من تكريره لكلمة حتى تصبح لازمة من لوازمه . ومن ذلك تكرير أبى الطيب المتنبى لكلمة مودة ومشتقاتها فى شعره ، حتى أصبحت مألوفة فى قصائده الكثيرة ، وتكاد تكون لازمة له فى التعبير عن الحب بشتى معانيه ، وهذه بعض الأمثلة للتدليل على ذلك[2] :

وما الخـــل إلا من أود بقلبه وأرى بطرف لا يرى بسوائه

وقوله :

وكل وداد لا يدوم على الأذى دوام ودادى للحسين ضعيف

وقوله :

إذا لم تجزهم دار قـــوم مودّة أجاز القنا ، والخوف خير من الود

ومثل هذا التكرير لتلك الكلمة ذو دلالة نفسية فوق دلالته الصناعية أو اللغوية ، إذ هو يدل على افتقار الشاعر طول حياته إلى الود والأوداء حتى قنع بالتزييف والطلاء ، كما قال[3] :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنـــايا أن يكن أمانيـــا
تمنيتها لمـــا تمنيت أن ترى صديقاً ، فأعيي ، أو عدواً مداجيا

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .

(٢) و (٣) العقاد : ساعات ـ ص ٥١٣ ، ٥١٤ .

الفصل الرابع

رسالة الشكر

١ ــ الشاعر والمجتمع

انتهينا فى الفصل السابق من الحديث عن الخيال كما يراه العقاد ، وماهية التصوير الشعرى والأسلوب الشعرى ، كما عرفنا مقومات الشعر التى يقف عندها العقاد . ويجدر بنا قبل أن نتحدث عن « موقف الشاعر فى المجتمع » كما يبدو للعقاد ، أن نتحدث عن ملابسات حول مفهوم كلمة المجتمع ، لنستطيع بعد ذلك أن نقف على مهمة الشاعر فيه ، وهنا يحق لنا أن نتساءل :

ما المقصود بكلمة المجتمع ؟.. هل المقصود بها جميع طبقاته ؟ والمطلوب من الشاعر حينئذ أن يعبر عن مشكلات الطبقات المندرجة تحته ؟ أم المقصود بها طبقة معينة قصرت عليها والمطلوب من الشاعر التعبير عن مشكلاتها ؟

وفى اعتقادنا أن كلا المفهومين لهذه الكلمة قد أخذ بكل منهما بعض النقاد ، غير أن الذى يعنينا الآن هو موقف العقاد من كلا المفهومين ، ثم ما وظيفة الشعر عنده .

والذى عرفناه من نقد العقاد ، أن ارتباط الشعر بطبقة عالية أو هابطة يعكف على تعليقها والتماس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها مضعف له ، وعامل من أكبر العوامل على انحطاطه فى جميع اللغات ، إذ تكثر فيه الصنعة ويقل الطبع ، فيضعف ويسف إلى حضيض الابتذال ، ثم يجمد على الضعف والإسفاف حتى تبعثه يقظة قومية عامة فتخرجه من ذلك النطاق الضيق إلى أفق أوسع وأعلى لاتصاله بشعور الأمم على العموم[1] . .

(١) العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ـ ص ٣ .

ويستدل العقاد على ارتباط الشعر بطبقة عاليه بما حدث للأدب الفرنسى فى أعقاب عهد لويس الرابع عشر حين شاعت فيه الحذلقة وغلبت عليه التورية والجناس والكناية وغيرها من عيوب الصنعة ، ثم بقى على هذه الحال من الضعف والسقوط حتى أدركته بوادر الثورة الفرنسية ، فانتشله من سقوطه ذاك اتصاله بشعور الأمة مباشرة دون وساطة الطوائف المتطرفة[1].

ومن ناحية أخرى يذهب العقاد فى استدلاله على صدق نظرته إلى أن الذى حدث للأدب الفرنسى هو بعينه ما حدث للأدب الإنجليزى بعد عهد « إلياصابات » ، فقد كاد يلحق من ذلك العهد إلى أواسط القرن التاسع عشر بالأدب الفرنسى فى العيوب الآنفة ، لولا أن ثورة الشعب الإنجليزى قد تقدمت فأنقذت الأدب « ولم تدع للملوك والنبلاء سبيلاً إلى أن يتحكموا فى الشعر والكتابة كل التحكم ويجعلوهما وقفاً على أذواقهم وشهواتهم ، فكان له من ذلك بعض العصمة والمناعة » [2] .

وفى مجال التطبيق أيضاً نراه يرجع بنا إلى مصر القديمة ، ويقرر أنها لم تنجب شاعراً واحداً عظيماً على الرغم من مضى آلاف السنين ، كما أنها لم تخلف لنا أثراً من الشعر ، كتلك الآثار التى روياها عن أمم العهد القديم ، كما يقرر أنه بعد دراسته لكلام « بنتاؤر » شاعر مصر القديمة ، لم يكن شاعر الشعب ولا لسان الحياة المصرية ، ولكنه كان شاعر فرعون ، أى شاعر الكهان والمراسيم والصمت الدينى والهيبة الملكية ، ولا أمل للحياة ولا لدوافعها وألاعيبها فى الطلاقة والظهور بين هذه القيود والغشاوات ، فشعره شبيه بتدوين المحاضر الرسمية التى يعوزها التفصيل والتحقيق ، فلا هى بالعلم ولا بالفن ، ولا هى بالحماسة ولا بالتاريخ[3] .

وحينما دالت دولة الفراعنة وجاءت دولة العرب كان المثل الأعلى فى الشعر عربياً أجنبياً ، ولم يعثر بشاعر أنبتته مصر يذكر بين أعاظم الشعراء

---

(١) و (٢) العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ص ٣ .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ١٠٥ ـ ١٠٨ .

وتسمع له رسالة من رسالات الحياة ، فكل شعرائها عرب أو مقلدون للعرب ، لأن الشاعر المصرى المتكلم بالعربية كان مقلداً بالضرورة ، محصوراً فى طائفة الموظفين وأشباه الموظفين وأذناب الحكام ، وليسوا هم خير عنوان للأمة وملكاتها ومواهب الفنون فيها ، ومن ثم كان شعراء مصر فى ذلك العهد عالة على الأدب ، ونفاية ضئيلة أولى بها أن تنبذ وتهمل . ثم جاءت دولة الترك والمماليك ، ودخلت مصر العلوم الحديثة فى الجيل الأخير ، فكان التعليم فيه موقوفاً على أبناء السروات والحاكمين وأتباعهم ، وأكثرهم يرجعون إلى أنساب غير مصرية ولا يعرفون الأدب إلا تقليداً للعرب أو للناطقين بالعربية ، « فلم يتفق لمصر عصر نطقت فيه روحها الشعبية ، فظهرت فى عالم الفنون المهذبة وقالب القصائد المنتخبة ، ولم يزل لنا أدبان ناقصان : أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع[1] . وهذه هى آفة الشعر المطبقة فى هذه الديار ، فلا هو شعر مصرى ولا هو شعر أجنبى ، وليس هو على كل حال بالمقياس الصحيح الذى تقاس به شاعرية الأمة ، وتوقانها إلى الفنون وضروب التعبير[2] » .

ومن هنا أوشك العقاد أن يتهم الطبيعة المصرية ، ويلقى عليها التبعة نظراً للملابسات الاجتماعية — وهو فى هذا موشك أن يقول بالجبرية التاريخية — ، لكنه لم يلبث أن رجع عن هذا الاتهام للطبيعة المصرية حينما شهد حلقات الإنشاد فى الصعيد فى الليالى القمراء بين ظلال النخيل ورمال الصحراء ، وسمع ذلك الحذل المحزون فى قلوب أبناء تلك الأقاليم ، والأرغون يحن حنينه ويعول إعواله ويستخف فى رزانة ويرزن فى خفة وسهولة[3] .

وحينما رأى كذلك فلاح الصعيد أسرع إلى تسجيل كل حادث فى حياة القرية بالنظم والنشيد فإذا هو الشاعر وإذا هو الملحن وإذا هو المغنى والمنشد[4].

حينما رأى هذا وشهد تلك ، صعب عليه أن يستمال إلى الدلائل التى

---

(١) من الطبيعة لا من الطباعة .

(٢) و (٣) و (٤) العقاد : ساعات بين الكتب — صفحات ١٠٥ ، و ١٠٦ ، و ١٠٧ .

تنكر الشاعرية على سليقة المصريين ، وعز عليه أن يصدق التواريخ والأسانيد ، إذا هي قالت له يوماً : « إن هذه النفوس خلو من ملكة الفن محجوبة من وحي القصيد ، لأنه قد يروعك بين تلك الأغاني الساذجة لمعات كخطف البرق من متعة الحياة وسكر الطبيعة وحنين المجهول ، يرتفع إلى ذروة الشعر وتومض بين أسمى الجواهر التي تجلوها قرائح العبقرية والإلهام ، فتؤمن أن المنجم غني والمعدن نفيس ، وأن شعراً هنا مخبوءاً يستحق أن يكشف عنه ويستمع إليه[1] » .

عزل الشعر عن الأمة مضعف له :

ويخلص العقاد من حديثه عن حلقات الإنشاد وأغاني الفلاح المصري إلى أن هذه وتلك هي التي جعلته يتريث في اتهام الطبيعة بالفاقة في السليقة المصرية ، ومن ثم لم يجد في تأويل ما رأى من دلائل الفاقة في السليقة المصرية بعيداً ، ولا المخرج صعباً من هذا التناقض بين الظواهر والبواطن ، ولاح له أن العزلة بين الشعب والحكومة والفوارق الدائمة بين الحياة القومية والحياة الرسمية ، هي علة الجدب الغريب الذي يلاحظ على آداب مصر « الرسمية » ، أي الآداب التي تجري على تقاليد الحاكمين والسروات في العصرين القديم والحديث[2] . .

على أن العقاد يوضح النتيجة التي ذهب إليها من انحطاط الشعر حينما يصبح رسمياً معبراً عن الحاكمين غير مختلط بشعور الأمة ، يوضح هذه النتيجة حينما ذهب إلى أن الشعر العربي لم يهبط ولم تكثر عيوبه اللفظية والمعنوية إلا حينما صار هدية تحمل إلى الملوك والأمراء لإرضائهم وتسليتهم ومنادمتهم في أوقات فراغهم[3] .

ثم يبين تلك العيوب فيرى أنها تتمثل في المبالغة والشطط ، لأن كثرة الممدوحين والمادحين تدعو إلى التسابق في تعظيم شأن الممدوح وتفخيم قدره ،

---

(١) و (٢) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣) العقاد : مطالعات في الكتب ـ ص ٢ ، ٣ .

وتكبير صفاته والإرباء بها على صفـــات الممدوحين قبله ، فلا يقنع الشاعر ولا الملك أو الأمير بالقصد فى الوصف والصدق المألوف فى الثناء . ويجر ذلك إلى التفنن فى معانى المدح وغير المدح ، لأن المبالغة الساذجة لا ترضى فى كل حين ، ولا بد من شىء من التنويع واللباقة يسوغون به هذه المبالغات المتكررة ، ومن هذا التفنن والاحتيال تنشأ المغالطة فى المعانى والتورية المتمحلة والهزل العقيم ، ومتى اجتمعت المغالطة فى المعانى والتظرف فى المنادمة والتسلية ، فهما كفيلان بإتمام ما يبقى من صنوف التلفيق فى اللفظ والمعنى وضروب التوشية والتزويق المموه وأشتات الجناس والطباق والمقابلة والطىّ والنشر والتفويف والتوشيع ، وسائر ما تجمعه كلمة التصنيع « وهذه العيوب التى تجتمع فى هـــذه الكلمة هى بالإجمال الحد الفارق بين الأدب المصنوع والأدب المطبوع ، وما نشأ منها كما ترى إلا من طريق التسلية وتوخى إرضاء فئة خاصة »[1] .

على أن العقاد يرى أن ارتباط الشعر بطبقة هابطة مضعف له ، كارتباطه بالطبقة العالية ، طبقة الحكام والأمراء ، ومن ثم نراه ينعى على الذين يوظفون الشعر فى التعبير عن الطبقات الكادحة ويقصرونه عليها ولا يفتئون يرددون بأنه أدب الشعب[2].

ينعى عليهم ذلك ويذهب إلى أن أدب الشعب هو الذى يكتب بلغة الشعب ويلقى القبول والإقبال عند طبقة الشعب ، وأن يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام أو المستغلين ، وأن يأتى طواعية من الناظم إلى المستمعين بغير تسلط ولا إكراه[3] .

والذى يقع فى ظننا أن العقاد يكره تحديد الموضوعات بحيث تأتى من خارج نفس الشاعر متحكمة عليه الطبقة أو الجموع الكادحة من خارج ما يشعر به ، وذلك لأنه شاعر رومانتيكى .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد يدعو إلى الصدق ، وملاحظة الطبقة الكادحة وحدها على أن تملى عليه قد ينافى الصدق .

---

(١) العقاد : مطالعات فى الكتب ـ ص ٢ ، ٣ .

(٢) و (٣) عباس العقاد : أفيون الشعوب ـ ص ٩٢ وما بعدها .

ومن ثم يرى أن الشعر تعبير عن شعور الإنسان، ولن يكون الشعر شعراً ما لم يكن له نصيب من شعور الإنسان ، والشعب « إنسان » قبل كل شيء ونفس الإنسان تهتز فى كل زمان لأريحية البطولة والغزل ، وتجرى فى ذلك على سنة الحياة التى لاسنة غيرها للشعر والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة واختلفت أحوال المعيشة واختلف الناظمون والمستمعون[1] .

والشعر بهذه المثابة كالحياة ، لأنه تعبير عنها ، ولذا فإنه لا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه أسلوب ، ومن هنا فإنه يحدثنا عن القطب الشمالى فيحدثنا عن قريب ، ويروى لنا خبر البطولة فيروى لنا خبراً يهز نفس الفقير والغنى والصغير والكبير ، ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حى : دعها واذكر قدرة الفول المدمس ، ما دام إنساناً يرجع إلى الطبيعة إن لم يرجع إلى نفسه ، فيلمس منبت الفول وزهوته من تربة الحياة[2] .

ومعنى هذا أن نظرة العقاد للشعر وارتباطه بالشعب — الذى هو مجموعة من النفوس والضمائر والأذواق والأخلاق — أكبر شمولاً فى فهم وظيفة الأدب لأنها لا تحصره فى طبقة بعينها ولا فى زمن لا يعدوه .

الأدب القومى :

على أنه حين تحدث عن مهمة مدرسته الشعرية ، أكد هذه النظرة ودعمها بما يقويها ويوصلها ، إذ أنه تحدث عن فكرة الأدب والتعبير المباشر ، والموقف فى الأدب والموقف فى الحياة ، وذلك حين تحدث عن فكرة خاطئة ناقصة قاومتها مدرسته ، وتتمثل فى الخطأ فى فهم « الأدب القومى » إذ كان جيل شوقى وحافظ يفهم الأدب القومى على أنه هو الذى تذكر فيه الظواهر والمعالم القومية بالأسماء والتواريخ والحوادث ، وليس من الأدب القومى عندهم أن يصف الشاعر عواطفه الإنسانية أو يصف المحيط الأطلسى أو نهر دجلة أو مناظر لندن وباريس ، لأن هذه الأشياء لا تحمل اسم النيل ومصر والهرم وأخبار الصحف المحلية والحوادث الداخلية ، فليس المطلوب من « القومية » أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها ، وإنما المطلوب أن يكون

(١) و (٢) عباس العقاد : أفيون الشعوب — ص ٩٢ وما بعدها .

إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض والسماء ، وتأتى « الطبيعة القومية » من وصفه السماء ، كما تأتى من وصفه طنطا والمنيا والأقصر وأسوان ، لأنه لن يخرج من قوميته ولا من طبيعتها إذا وصف « الشعرى اليمانية » على وجهة نظره المصرية ولم يصف الشارع الذى يسكن فيه[1] .

وفى هذا القصد يرى العقاد أن الشعر شىء يتصل بالإنسان من حيث هو كائن حى ، لامن حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أوعقيدة ، فإذا كان الإنسان إنساناً مصرياً أو عربياً ، ومسلماً أو نصرانياً ، فتلك إضافة تتقلب بها الطوارئ وليست هى الأصل ولا هى المقصد المنشود ، ومن ثم يكون الشعر شعراً لا غبار عليه وهو خلو من الأسماء والألفاظ التى تلاك فى نهضات الأديان والأوطان ، ويكون الشعر مجارياً للنهضات أو سابقاً لها ، وليس فيه تلك الأناشيد ولا تلك « الحماسيات » التى يعنيها بعض النقاد[2] .

والذى يفهم مما سبق أن العقاد يحدد به ما ذكره من الصدق والبعد عن الأدب الرسمى وتحديد أصالة الشخصية باستجـــابتها لدواعى النفس وملابسات البيئة ، وأن الطابع الصميم فى هذه الاستجابة لا فى تسجيل الأحداث أو رسم المناظر ، أو شعر المناسبات الذى ينافى الصدق .

وينفى العقاد أن تكون « القومية » داعية للشاعر إلى أن يسجل كل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع فى أيامه ، وأن الشاعر الذى يخلو ديوانه من هذا اللون من الشعر لا يعد شاعراً ، لأن للشعر فى إيقاظ الأمم طريقاً غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، ولليقظات النفسية مسالك ومشارب لا نستدل عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التى تكتب فيها الصحافة ويتحدث فيها اللاغطون بالموضوعات اليومية ، « ولذا فإن الذين يبحثون عن نصيب الشعر فى حركة أمة ناهضة فينظرون إلى عناوين الحوادث وأسماء

---

(١) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٢) العقاد : ساعات بين الكتب ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

الوقائع يجهلون الشعر ويجهلون النهضات ويجهلون النفوس ، ويجهلون فوق كل ذلك أنهم يجهلون[1] » .

على أنه يحذر الشاعر أن يقفو أثر الصحف بالنظم فى الحوادث السياسية والعظات الاجتماعية ، ثم يبين له مهمته إزاء الأحداث ، إذ أنه قد يحس ما حوله ، ولكنه يبرز إحساسه فى قالب رواية خرافية لا علاقة بينها وبين حوادث اليوم فى الظاهر ولا شأن لها بمشكلات السياسة ، وقد يستحيل غضب الشاعر السياسى فى طبعه إلى صرخة نفسية تفعل فعلهـــا فى حث العزائم ، ولا تتسمى بالأسماء التى يعرفها الصحفيون والسواس[2] .

ويوضح العقاد علاقة الشعراء بالثورات ، وموقفهم منها ، حيث يلاحظ أن الثورات لم يكن لها قط شاعر يحرضها ، كما يحرضها الخطباء والكتاب ولكن الثورة توحى إلى الشاعر معانى ثورية ، ولا تتخذه أداة لها فى تسعير نيرانها والكلام بلسانها . وهكذا كان شأن كبار الشعراء ، أو الشعراء النابهين الذين ظهروا فى إبّان القلاقل السياسية وما يشبهها من فورات المجتمع فى الأمم كافة . .

ومعنى هذا أن وظيفة الشعر تتمثل فى ألا يكون مباشراً وشعر مناسبات .

وحينما يدلل على ذلك يؤكد أن الأدب ليس تعبيراً مباشراً وأن المباشرة فى التعبير الأدبى تغض من قيمته وذلك حين يقول : « فالشاعر الإنجليزى العظيم (جون ملتون) ظهر بين قلاقل الثورة الإنجليزية الكبرى ، وصاحب زعيمها الأعظم (كروميل) ولكنه انقطع عن الشعر طوال السنين التى اشتغل فيها بسياسة قومه وإصلاح عيوب المجتمع فى عصره ، وليس معنى هذا أن الثورة الكبرى مرت بتلك القريحة السامية وهى غافلة عنها مستخفة بأحداثها ، فإن حوار الشيطان وأصحابه فى الجحيم من قصيدة ملتون المشهورة عن « الفردوس المفقود » لم تكن إلا أثراً نفسياً من آثار العراك السياسى الذى صرفه عن الشعر

---

(١) المرجع السابق ص ١٢٣ ـ ١٢٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٤١ .

نحو عشرين سنة ، وإنما المعنى المقصود بملاحظتنا أن الخواطر الثورية فى الشعر الرفيع شيء والتحريض على الثورة شيء آخر ، فقد ينظم الشاعر مرة أو مرات قليلة فى غرض من أغراض السياسة الموقوتة إذا تهيأت له مناسباتها ، ولكنه لا يعرف المشاركة فى الثورة على الوجه الذى يعرفه الكاتب والخطيب[1] » .

كما أنه يمثل « بدانتى » و « مانزونى » و « كاردوتشى » و « فيكتور هوجو » ، فهم قد استوحوا من القلاقل السياسية خيالاً يمثلونه فى صورة من صور التمرد الشعرية ، أو ترجمة من تراجم الحالات النفسية ، ولكنهم لم يجعلوا الشعر خطابة تدور على موضوعات الثورة ، إلا فيما ندر جد الندرة بالقياس إلى منظوماتهم على الجملة[2] . ولعل الشعراء الإنجليز قد استوحوا من الثورة الفرنسية ، وهم على البعد ، أكثر مما استوحاه الشعراء الفرنسيون منها وهم فى غمارها ، لأن الشاعر الذى يعيش بين الثائرين إما أن يعمل أو ينسى نفسه فى أهوال الساعة ومفاجآتها ، أما الشاعر البعيد فهو الذى يتخيل ويفرغ للتخيل ، ويتلقى الآثار الواضحة ويهضمها فى قريحته على مهل حتى تتمثل فى صورة من صور الفن والبلاغة الشعرية[3] .

موقف الشاعر والخطيب من الثورات :

ويمضى العقاد مبيناً أن الثورات لا تحتاج إلى الشعراء الكبار ولكنها تحتاج إلى الخطباء الكبار . ويعلل السر فى ذلك بأن الثورة عمل اجتماعى تناسبه الخطابة المباشرة ، لأنها وظيفة اجتماعية ، وليس الشعر كالخطابة فى هـذه الخصلة ، لأنه عمل فردى فى لبابه ، ولاسيما بعد ما ارتقى إليه الشاعر من الأطوار فى العصور الحديثة ، إذ ليس لشاعر اليوم بوقاً من أبواق القبيلة ، كما كان عند الهمج الأوائل ، يغنى لها ويرتل معها ويقوم مقام النائحة فى أحزانها والشادية فى أفراحها ، ولكنه صاحب « شخصية فردية » لها من مزايا الحس

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : شعراء مصر ٩١ ، ٩٢ .

وأدوات التعبير ما ليس لغيرها ، فهـــو لا يستقر فى صميم البيئة الشعرية ، إلا حين يخلو بقريحته ويهضم الآثار النفسية لنفسه[1] .

ومن ثم يرى العقاد أنه لم يبق للثورات من ضروب الشعر الملائمة لها إلا الأناشيد وما جرى مجراها ، إذ كانت الأناشيد اجتماعية كالخطابة فى حاجتها إلى أطوار الجماهير المجتمعة ، وإذ كانت الأناشيد عملاً يتوفر عليه الشاعر والموسيقى فى وقت واحد ، وما عدا ذلك من الشعر الرفيع فذاك وحى « فردى » لا يعقل أن تتلقاه الجماهير ، وتفرغ له أيام الثورات سواء على حالة الاجتماع أو على حالة الانفراد[2] .

وفى اعتقادنا أن العقاد فى هذه النظرة العميقة إلى علاقة الشعر بالثورات وموقف الشاعر منها ، يتفق إلى حد كبير مع إمام مدرسته — على حد تعبيره — « وليام هازلت » ، حين ذهب إلى أن الشعر هو اللغة العالمية التى تصل القلب بالطبيعة[3] . وذلك لأن المضمون الشعورى للغة الشعر ، أو الجانب الرمزى منها ، اجتماعى فى أساسه[4] .

ولعل هذا الاتجاه يتفق كذلك مع ما ذهب إليه « فيكتور هوجو » ، حين قال : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيبون بهم : حدثونا عن أنفسنا . وا أسفاً ؟ إنما أتحدث عنكم حينما أتحدث عن نفسى ، فكيف لا تشعرون ؟ يالك من أحمق إذا كنت لا تعتقد أنى لست أنت » . ومعنى هذا أن الشاعر يؤثر فى مجتمعه إيجابياً على الرغم من هروبه من ذلك المجتمع بالتعبير عن نفسه ، وذلك لأنه يعبر عن نواح إنسانية تصور مثلاً إنسانية يتجاوب فيها مع آمال عصره[5] .

---

(١) المرجع السابق ص ٩٣ .

(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ٩٣ .

(٣) راجع فى ذلك : Selected Essays of William Hazlitt, (on Poetry in general): Edited by Geoffrey Keynes, F.R.C.S. P.386

(٤) راجع كذلك : Illusion and Reality, Ch Caudwell, P. 124.

(٥) الدكتور محمد غنيمى هلال فى الأدب الرومانتيكيون فى مجتمعهم : المجلة العدد ٢٢ سنة ١٩٥٩ .

على أن العقاد ينتهى فى هذا الصدد إلى أن ما قرره هو تصحيح لوهم الواهمين ممن يخوضون فى النقد ، ولا يعرفون ماذا يطلبون من الشاعر المطبوع أو غير المطبوع ، عند اضطراب القلاقل ، فلا الشاعر المطبوع ولا الشاعر المصنوع بالذى يزاحم الخطيب فى هذا المجال ، وليس من عيب به أو قصور فيه أن يكون له مع الثورة عمل غير عمل الخطيب[1] .

على أن العقاد بنفيه للتعبير المباشر فى الأدب ، يصحح مفهوم القومية فى أدب ويستدل على ذلك بالشعراء العظام العالميين فى كل زمن وكل أمة . « فشكسبير مثلاً مفخرة قومية عند الإنجليز ، ولكنه ألف من الروايات عن الرومان واليونان والطليان فى القرون الأولى والقرون الوسطى ، أكثر من تأليفه فى تاريخ قومه ، و « هاردى » كتب عن أبناء إقليمه فى رواياته ولكنك إذا قرأت شعره وجدت فيه ما يهم المصرى والهندى واليونانى كما يهم الإنجليزى ، وقس على ذلك شعراءنا الأقدمين وجلة الشعراء المحدثين[2] » .

وفى اعتقادنا أن تمثيل العقاد « بشكسبير » و « هاردى » على أن فى شعرهما ما يهم المصرى والهندى واليونانى كما يهم الإنجليزى ، لا يسلم له . لأن شكسبير ، كغيره من كبار الكتاب العالميين وشعرائهم ، حين يتناول موضوعاً فيعالج به مسألة أو قضية أو مضموناً يهم قومه وعصره ، أو يهم الإنسان من حيث هو فى كل زمان ومكان ، والأمران مختلفان ، لأنه حين يتوجه بمسألة تهم عصره يجعل جمهوره المعاصر مقصوده الأول ، ولكن بعد ذلك تشف المسألة عن معنى إنسانى عام لا محالة ، وحينما يقصد معنى عاماً يهم كل إنسان فى كل زمان ومكان ، فإنه يتناول قضايا مسلماً بها سلفاً ، أو نماذج خلقية أو أدبية أو إنسانية مثل : البخيل ، المرائى ، الخائن ، المحب ، الظالم . وفى الحالة الأخيرة لا يمكن أن يعمق فى أدبه إلا إذا نظر إلى زاوية تهم عصره كذلك ، وإلا سار على نموذج إنسانى يشف عن نوع من اللامبالاة فى عالمية سطحية .

---

(١) العقاد : شعراء مصر ـ ص ٩٥ .

(٢) المرجع السابق ـ ص ١٩٤ .

ومن هنا فإن استدلال العقاد بما كتبه هذان الشاعران إنما كان من النوع الأخير الذى يهم كل إنسان ، فإذا لم يتوافر فيه ما يهم عصرى الشاعرين وجمهوريهما كان أدبهما لايرقى إلى مستوى الأدب الخالد ، بل القومية بالمعنى الذى يقصده العقاد فى وطنهما ؟ ومن ثم كانا غير صالحين للاستدلال لما يقصده العقاد من مفهوم القومية .

مسئولية الشاعر ، أو التزامه وحريته :

والذى ينبغى أن نستحضره فى الذهن قبل الحديث عن مسئولية الشاعر ، يتمثل فى الحقائق التى تظهر هذه المسئولية على حقيقتها ، من خلال نظرة العقاد وغيره من النقاد الذين لا يشايعونه فى نظرته إلى وظيفة الشعر ومهمة الشاعر .

ولابد لنا حينئذ من تساؤل حول هذه المسئولية ، حتى يتسنى لنا أن نفهم من خلال هذا التساؤل هذه الحقائق ..

حقيقة : أمدى رسالة الشعر الوجدانى أن تتمثل فى سبر أغوار القلب الإنسانى ، والتعرف على أدق خلجاته ، وإمكاناته الطبيعية ، ومستقبله ، ومصيره الاجتماعى ، وتأثراته الوراثية وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه الميتافيزيقى فى عصره ، وكل ما يعد مقوماً من مقومات حياته وسعادته فى الأرض . .

أمدى[1] رسالة الشعر ما مر؟ أم أنها غير ذلك ، بمعنى أن يشارك الشاعر بفكره وشعوره وفنه فى قضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وما يعانون من آلام وما يبنون من آمال ، فليس له إذن أن يستغرق فى التأمل فى الجمال الخالد والخير المحض ، على حين يعانى وطنه ذل الاحتلال أو عناء الطغيان ، وليس له أن يسترسل فى خيالاته ومشاعره الفردية على حين وطنه من حوله ، أو طبقته الاجتماعية فى وطنه ، تجاهد فى سبيل آمال مشتركة[2] .

فى اعتقادنا أن هاتين الحقيقتين لا يمكن لأى باحث أن يدلف إلى

---

(١) ، (٢) راجع النقد الادبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط ثالثة – ص ٤٩٠ ، ٤٩١ .

الحديث عن مسئولية الشاعر من غير التعرض لها ؛ ومن هنا كان لزاماً علينا — كما يبدو لنا — أن نقف عليهما ، عسانا نتعرف على القيمة الحقيقية لآراء العقاد فى هذا الصدد ، لأنه بضدها تتميز الأشياء ، كما يقولون .

وحسبنا فى هذا المقام أن نعرف أن العقاد لا يطلب من الشعر أكثر من مضاعفة الحياة وتوسيع جوانب النفس حتى تعود الحياة الواحدة أبرك وأمتع من ألف حياة متصلة ، وحتى يعود الإنسان الفانى خالداً فى بعض أيامه ، لأنه يشعر بهذا الكون الخالد شعور الخالدين[1] وذلك لأن الشعور فى تصوره — يعمق الحياة ، لأنه يجعل الساعة من العمر ساعات ، وفى ذلك يقول : « عش ساعة مفتوح النفس لمؤثرات الكون التى يعرض عنها سواك ، ممتزجة طَوِيتك بطَوِيته الكبيرة ، تكن قد عشت مافى وسع الإنسان أن يعيش وملأت حقيبتك من أجود صنف من الوقت[2] » .

وهذه النظرة تتفق إلى حد ما مع نظرة « هازلت » للشعر ؛ إذ أنه ذهب هو الآخر إلى أن الشعر يبعث بروح الحياة والحركة إلى العالم ويصف الحركة لا الجمود ، وهو يحصر حدود الحس أو يحلل دقائق الفهم ، ولكنه يدل على خصب الخيال تحت تأثير عادى لأى غرض أو شعور ، كما أنه هو المادة التى تكونت منها حياتنا ، وغيره مصيره إلى النسيان ، لأن كل شىء يسمو فى الحياة بمقدار ما فيه من الشعر ، وهو أدق أجزائنا الداخلية ، وهو الذى يوسع ويرقق ويهذب ويسمو بوجودنا . ومن غيره كانت حياة الإنسان تعسة كحياة الحيوان الأعجم ، لأنه حيوان شاعر[3] .

ومن ثم فإنه ليرى أن الشعر الذى يستحق أن يسمع ويحفظ هو الشعر الذى يرينا ما فى الدنيا وما فى نفس إنسان ، ونعرف فيه الطبيعة على لون صادق ولكنه لون بديع فريد ، لأنه لون القائل دون سواه ، فتجتمع لنا غبطة

---

(١) العقاد : مطالعات — ص ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٢) العقاد : مقدمة يقظة الصباح ص ٨ ، ٩ .

(٣) راجع Lectures on the English Poets by William Hazlitt (on Poetry in general) P. 1 etc.

المعرفة من طرفيها ، ويتسع أمامنا أفق الفهم وأفق الشعور ، إذ يتكرر الشعور الواحد كأنه مائة شعور ويتكرر فهم الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك هى الوفرة التى تتضاعف بها ثروة الحياة ونصيب الأحياء منها[1] .

وتأسيساً على هذا الفهم نرى أن العقاد ينظر إلى الشاعر الكبير ، على أنه هو الذى يستطيع أن نستخرج من شعره صورة جامعة لكل شى فى الحياة ، وفلسفة خاصة به ، أو نظرة خاصة إلى العالم كما يدركه هو ويراه ، وذلك لفرط شعوره بجوانب الحياة[2] . . ومثل هذا الشاعر إذا سألت عن صورة الحياة عنده ، أو عن فلسفته هو فى الحياة ، أمكنك أن تجدها مفرقة فى شعره ناطقة بسعة نفسه ، واشتمال قريحته على كل ما حوله . ويرى العقاد أن الشاعر الذى نحاول أن نعرف كيف أحس بالحياة فى جملتها فلا نعرف لها صورة عميقة فى شعره ، ليس شاعراً كبيراً ، وإلا فكيف نفرق إذن بين الشاعرية وصياغة الألفاظ واللعب بالأوزان[3] .

وليس معنى هذا أن يقيد الشعر بأبواب دون أبواب ، لأنه يرى أن الشعر هو أبواب الحياة على اتساعها ، وأن الشاعر الذى لا يدل فى نظمه على حياة شاعرة فليس بشاعر ، ولو نظم فى جميع الأبواب التى عرفها الشرقيون والغربيون ، أما من يدل على حياة شاعرة فى نظمه فهو شاعر لا مراء فى ذلك[4] .

على أن العقاد يعول كل التعويل ، على أن يكون الشاعر عميق الشعور بمختلف جوانب الحياة ، وإن تكن تلك الجوانب علمياً لا حد لها فى العدد ولا فى الصفة . كما أنه يذهب إلى أن يقظة الشاعر فى إحساسه بجوانب الحياة ما هى إلا أشتات وأخلاط لا تجتمع فى حصر حاصر ، ويستدل على ذلك بقوله : « إن من المتيقظين لجوانب الحياة من هو عميق الشعور بها ، ومن هو متوفر الشعور أو مهتاجه ، أو مستفيضه ، أو محصوره ، أو مستقيمه ،

---

(١) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٥٧ .

(٢) العقاد : ساعات ـ ص ٢٨١ .

(٣) ، (٤) العقاد : ساعات ص ٢٨١ .

أو منحرفه ، إلى غير ذلك من أنواع الشعور ودرجاته ، فالذى تجمعه كلمة اليقظة هنيهة ، لا تلبث أوصاف اليقظة أن تفرقه كل مفرق[1] » .

وفى تصورنا أن العقاد يتفق فى هذا الفهم للشعر مع فهم الشاعر الإنجليزى « شيللى » له ؛ إذ ذهب إلى أن الشعر أقدس ما فى داخلنا ، وهذه الأشياء التى تتصل بالوجود ، قد أفصح عنها بجلاء أولئك الذين وهبوا حساسية زائدة وخيالاً خصباً ، وليس الشعراء خاضعين لقوانين ، فهم أرواح من أرقى وأسمى نوع ، يلونون كل ما يتصل بهم بألوان شفافة ، ولذلك يهب الشعر الخلود لأجمل ما فى العالم ؛ فهو ينتشل من يد الفناء الزورات الإلهية فى قداسة الإنسان[2] .

ويتضح مما سبق أن العقاد ينظر إلى الشعر على أنه عمل إنسانى يشتمل على خصلة تصرفنا عن البحث فى مزاياه ، وهى كونه تعبيراً ، والتعبير تلحظ فيه البواعث قبل أن تلحظ فيه الغايات ، كما أنه وظيفة لا حيلة فيها ، لأنه أثر الحالة التى تقوم بالنفس فتدل عليها بما لديها من وسيلة ناطقة[3] .

ويذهب العقاد فى تحديد مهمة الشعر حينما يقول : « وسؤال السائل لماذا نعبر ؟ كسؤاله لماذا نحس ؟ ولماذا نحيا ؟ ، لأن الحياة مظهران لاينفصلان : تأثير من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورَدٌّ من الداخل إلى الخارج هو التعبير والكلام فى غايته كالكلام فى غاية الحياة ، وليس للحياة غاية وراءها ، لأن وراءها الموت الذى تقف دونه الغايات . .

وجملة القول أن الشعر على هذا الاعتبار أصدق من جميع المطالب العقلية التى تحسب من ذخائر الثقافة الإنسانية ، لأن البواعث حق والغايات أوهام ، ونحن حين نسعى إلى غاية فنحن منخدعون بها قبل الوصول إليها

---

(١) العقاد : ابن الرومى ص ٤ ، ٥ .

(٢) راجع : Peacock's Four Ages Poetry shelley's Defence of Poetry Brownings' Essays on shelley, Edited by, H. F. Brett-smith, p. 23 etc.

(٣) العقاد : يسألونك ص ٧٦

وبعد الوصول إليها ، وقد نسعى إلى غاية ونصل إلى غيرها ، وقد نصل إلى الغاية التى نريدها ، فإذا هى هباء لا يساوى مشقة السعى فى سبيله[1] » .

على أن العقاد يقوم بعملية تعميق نفسى للشعور حينما يذهب إلى أن البواعث حق لا مهرب منه ، وهى شىء موجود لا خلاف فى وجوده ، وهى مصدر التعبير ، والتعبير دليل الحياة . .

فإذا بحثنا عن الأدب فلنبحث عن شيئين لا يعنينا بعدهما مزيد إن وجد المزيد : أهنالك باعث صحيح ؟ أهنالك تعبير جميل ؟ فإن وجد الباعث والتعبير فقد أدى الأدب رسالته . وبقى على الدنيا أن تستفيد منها إن شاءت ، وهى تستفيد بمشيئتها وبغير مشيئتها من كل عمل يجرى على سنة الحياة[2] .

ومن هنا نرى العقـــاد يتفق فى نظرته مع الرومانتيكيين والبرناسيين والوجوديين الذين يذهبون جميعاً إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية المباشرة جميعاً ، وفى مقدمة هاته الغايات : الغاية الاجتماعية والخلقية ، ويبينون أن غايته هى خلق الجمال ، لأن الجمال هو مجال الفن الوحيد ، وهو غاية فى ذاته ، لا نهائى ، وليس خادماً للحس ، لأنه يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، وعلى الشاعر أن يحقق الجمال على قدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع تنم عن عمق وخبرة محكمة النسج متنوعة الألوان موسيقية الأصوات تمتاح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، لأن كل عمل فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط الضرورية لخلق جمال حسى لا يمكن أن يكون عملاً فنياً ؟ [3]

على أنهم يذهبون كذلك إلى أن الشعر الذى يهدف إلى خلق الجمال لن

(١ ، ٢) العقاد يسألونك ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) راجع مجلة « المجلـــة » العـــدد ٣٣ سنة ١٩٥٩ ، للدكتور محمـــد غنيمى هلال تحت عنوان « خصائص الصورة الشعرية » ، وراجع له أيضا « النقد الادبى الحديث » ص ٤٨٣ — ٤٩٨ .

يتاح تذوّقه إلا لصفوة من الناس ، ولذا كان على الشعر ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة المادية المعاصرة ؛ إذ القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء[1].

ومعنى هذا أن للشعر رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى التعرف على مواطن النفوس ومشاعرها الصادقة ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية ، وأن من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة إنما يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى[2] .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن الشاعر الحق هو الذى يقفنا على حقيقة العالم كله كما رآه فى قصيدته ، لأن هذا هو المقياس الإنسانى الصحيح للشاعرية الممتازة فى بابها ، لأن الشاعرية ملكة إنسانية قبل كل شىء ، وملكة لغوية أو بيانية بعد ذلك[3] .

وفى اعتقادنا أن العقاد لا يحاسب الشاعر إلا على الصدق الذى يتضمن صدق الشعور الذى يعبر عنه ، وصدق ذلك الشعور منه عن مزاج أصيل لا تكلف فيه ولا اختلاق .

ولعلنا نستطيع أن ندرك مدى التقارب بين آراء العقاد فى هذا الصدد وبين آراء « وليم هازلت » ، إذ اشترط الأخير أيضاً فى الشعر أن يشتمل على الصدق والشعور النابعين من النفس وشاعرية الشاعر ، لا الصدق والشعور اللذين أخذا من الظروف المحيطة بالتجربة ويحتاجان إلى عملية صناعية لإخراجهما[4].

وإذن فالعقاد لا يطلب من الشعر والشاعر معاً ، سوى أن يكون الشاعر صادقاً فى تجربته ، وأن يسمو بشعره عن النفعية ، إلى تعمق فى التجارب النفسية والكونية ، وذلك لأنه لا ينظر إلى الغايات من وراء الشعر ، الذى هو عمل إنسانى يهدى الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ويسمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية .

---

(١) ، (٢) راجع مجلة المجلة العدد ٣٣ لسنة ١٩٥٩ للدكتور محمد غنيمى هلال تحت عنوان خصائص الصورة الشعرية وراجع ايضا النقد الادبى الحديث ص ٤٨٣ ـ ٤٩٨ .

(٣) العقاد : يسألونك ـ ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٤) راجع Lectures the English poets, by William Hazlitt (on Poetry in general) P. 1 etc

ولا نحاسب العقاد الشاعر على الفائدة القريبة التى يشترطها الواقعيون الاشتراكيون من الشرقيين فى الشعر ، وذلك لأنه يرى أنها تضر به ، لأنها من ناحيته شىء لا يسهل الاتفاق عليه والتفاهم على تقديره قبل حصوله ، فهى عند أولئك الواقعيين الاشتراكيين الخبز والماء ، وعند الآخرين المال والثراء ، وعند غيرهم الجاه والقوة ، وعند غيرهم السرور واللذة ، وهكذا إلى غير نهاية من التفاوت بين الأفراد وبين الفرد الواحد فى مختلف الأحوال ، وحتى إذا افترضنا أننا قد اتفقنا على الفائدة وحصرناها ومنعنا الاختلاف فيها لا نعرف كيف تأتى ، ولا من أين تنجم بين المباحث الكثيرة والجهود المتعاقبة .

ويستدل العقاد على صدق نظريته هذه بما حدث فى العلم ، ذلك أن الملاحظات العلمية كلها على حدتها لا تفيد فى المعيشة شيئاً ، ولكنك إذا جمعت هذه الملاحظة إلى تلك وانتقلت من الجمع إلى العمل ، جاءت الفائدة عفواً فى أغلب الأوقات ، وتساندت العلوم كلها على النفع والإنتاج ، فإذا اشترطنا فى كل ملاحظة علمية أن تكون مفيدة ليومها ومكانها ذهب العلم كله وبطلت مباحث العلماء وركد التفكير والاختراع[1] .

ويرى العقاد أننا إذا حكمنا الفائدة فى الترحيب بالأفكار والآراء خشينا أن نتجهم لكل فكر وكل رأى ، وأن نخسر الفوائد المقصودة ، والفوائد التى تجئ عن مصادفة واتفاق .

وتاريخ العلوم حافل بالفوائد التى أريدت ولم تجئ فى سبيلها فوائد كانت لا تراد ولا تقع فى الحساب . . فمن أين تولدت الكهرباء والبخار والصناعات التى نشأت من الكهرباء والبخار ؟ لم يقل أحد إننى أريد أن أخلق صناعة كهربائية فخلقها ، وعرف قوانين الكهرباء من أجلها ، ولم يقصد أحد أن ينشىء كل ما نشأ فى الدنيا من « البخاريات » التى شملت اليوم مرافق الحياة ، وإنما انتهت كلها إلى هذه النهاية من بدايات متفرقة لا خطر لها فى ظاهر الأمر ، ولا يرجى لها نفع فى رأى الأكثرين ؟[2] .

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات ـ ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

ومن ثم يرى العقاد أنه إذا كان هذا شأن العلم – ومساسه بالصناعة والمعيشة معروف محسوس – فما ظننا بالشعر وهو خطرات ضمائر وخوالج شعور ترجع إلى الإحساس أو إلى الكلام المحض أو إلى الكلام والأنغام ؟[1] .

حقيقة كيف تضبط فوائد الشعر – كما يقول العقاد – وقتاً لوقت وساعة بعد ساعة ؟ وكيف تقيسه بمقياس المعيشة أو بمقياس الاقتصاد ؟ ؛ إذ قد يكون الشعر مفيداً جد الإفادة ، ولكنه لا يفيد بما يقول على الألسنة ، بل بما يسرى فى النفوس ، وما يحرك من بواعث الشعور ، وقد يكون خلواً من أسماء النهضة وحوادثها ، ولكنه هو عامل من عوامل النهضة وسبب من أسباب الحوادث[2].

ويتضح مما تقدم أن العقاد لا ينكر أثر الشعر فى نهضة من النهضات ، وإن لم يكن يحض الناس على المكارم الخلقية والفرائض الوطنية باللفظ الظاهر والدعاء الصريح . .

فالتجربة الشعرية – فى تصور العقاد – غاية فى ذاتها ولا يصح ربطها بالقيم الاجتماعية أو الإنسانية ، وعلى الرغم من أنه قد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية أو دينية أو تعليمية ، أو نفعية من أى نوع من أنواع النفع ، فإن العقاد لا يدخلها فى تقويمه ، لأن ذلك يحط من قيمة الشعر فى نظره ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر بوصفه تجربة نفسية مستقلة تتجاوز جانب الواقع المحض فى نظره[3] .

والواقع فى نظر العقاد ليس واقع جيل فى فترة محدودة من الزمان والمكان ، وإنما هو واقع الإنسانية كلها فى غير حدود ولا قيود ، ومن ثم فإنه لا يشترط فى الشعر إلا أن يكون عنواناً للنفوس الصحيحة . .

ويدلل على صدق هذه النظرية بقوله : « ونحن لا نطلب الصحة فى النفس ولا الصحة فى الجسم ، لما تحدثانه من الأثر فى النهضات الوطنية

---

(١) العقاد : ساعات ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات ص ١٢٦ ، وراجع كذلك النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال – ص ٤٨٩ – ٤٩٦ .

أو الإنسانية ، بل نطلبها لأنها قوام الحياة وملاك الفطرة التى فطرنا عليها فى جميع الأوطان والعصبيات ، فإذا صحت النفس وصح الجسم ، كانت النهضة وحصل الارتقاء، ولم يقل أحد حينئذ : إن الصحة فى النفس والجسم مفيدة، لأنها توجد النهضات وتدعو إلى الارتقاء ؟ ومن قال ذلك كان كمن يقول إن العافية مفيدة لأنها تساعد على هضم الطعام وتنقية الدم والانتفاع بالأعضاء ، مع أن هذه الخلال كلها تبع للعافية وأثر من آثارها ، وليست هى فائدتها والغرض الذى نريدها لأجله[1] » .

ومن ناحية أخرى ، يرى أن المطلوب من الشعر أن يكون عنواناً للنفس الصحيحة ، وأنه لا يعنينا من الشعر بعد ذلك موضوعه ولا منفعته ، ولا نهمه بالتهاون إذا لم يحدثنا عن الاجتماعيات والحماسيات والحوادث التى تلهج بها الألسنة والصيحات التى تهتف بها الجماهير[2] .

على أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يرى أن الشاعر الذى ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة إلى المصريين تتحقق من وراء هذه القصيدة أكبر المنافع الوطنية وأصدق النهضات وأهنأ مسرات المعيشة ومباهج الحياة ، لأن أمة تحب الزهرة تحب الحدائق وتحب التنظيم والتنسيق وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والإصلاح ، ولا تطيق أن تعيش فى الفاقة والجهل والصغار[3].

وفى تصورنا أن العقاد يتفق فى نظرته هذه مع « إدجارألان بو » الأمريكى (١٨٠٩ – ١٨٥٢) حين يرى أن الشعر لا شأن له بالخير والحق ولكن بالجمال وحده ، وأن الحكم الوحيد فيه هو الذوق لا الفكر ، ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال ، والذوق لا شأن له بالواجب الذى هو موضوع الحاسة الخلقية[4] .

كما يرى العقاد أن الشاعر الذى يعلمنا الغزل إنما يعمل على خلق أمة

---

(١) المرجع السابق .

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات – ص ١٢٦ .

(٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث – ص ٣١٢ .

من الرجال الكرماء والنســـاء الكرائم ، والأبناء النجباء يدرجون فى حجر العطف والذوق والصحة ، ذلك لأن الشاعر الذى يعرف كيف ينظم الغزل ، يعرف كيف يقوم المرأة بقيمتها فى الأمة ، وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والدساتير[1] .

وكذلك الشاعر الذى يعلمنا اللهو والطرب إنما يعمل على خلق أمة تعيش عيش الآدميين ولا تسخر تسخيراً الأنعام وتعمل ليلها ونهارها للقوت الحيوانى وضرورة الأجسام[2] .

على أننا ننبه إلى أن العقاد لايقصد بحال من الأحوال تعليمنا اللهو والطرب عن طريق المباشرة ، إنما يقصد من حديثه هذا أن يعلمنا الشاعر اللهو والطرب من خلال التعميق النفسى للهو والطرب لا المباشرة فيهما . .

وفى اعتقادنا أن العقاد فى هذا المبدأ قد سبق به ، لأننا نستطيع أن نعثر عليه عند « وليم هازلت » فى نقده ، إذ ذهب إلى أنه لا يرى شيئاً أكثر رفعة من الآمال الإنسانية ، ولاشىء أعمق من النفس البشرية ، ومن هنا يجب على الشعراء أن يرودوا كليهما ويكتبوا شعراً عنهما بكل ما فيهما من قوة الأفكار والمشاعر[3] .

على أنه يؤسس نقده كذلك على إظهار نفس الشاعر من خلال شعره ، لأن الشعر — من وجهة نظره - يترجم عن ضمير الهوى ، وهو أقوى صور التعبير عن إدراكنا أى شىء سواء أكان ساراً أم مؤلماً ، حقيراً أم جليلا ، مبهجاً أم محزناً[4] .

وفى اعتقادنا أنه ليس معنى هذا أن العقاد يحرم على الشاعر أن يصوغ شعره فى الاجتماعيات والحماسيات ، أو أن يشارك قومه بفكره وشعوره وفنه

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ١٢٦ ، ١٢٧ ، الفصول للعقاد كذلك ص ٢٦٦ .

(٣) انظر : Selected Essays of William Hazlitt, Edited by Geoffrey Kevnes F.R.C.S. P. 739 etc.

(٤) انظر Lectures on the English Poets, by William Hazlitt (on poetry in general) P. 1 etc.

فى قضاياهم الوطنية والإنسانية ، وما يعانون من آلام وما يبنون من آمال ، وذلك لأن دواوينه العشرة مليئة بالشعر الوطنى الذى يشارك به قومه ووطنه ، ولكن على طريقة أخرى غير تلك الطريقة التى يقف عندها النقاد القائلون بالتزام الشاعر نحو تلك القضايا . .

وبجانب ذلك فإنه لا يحاسب الشاعر إذا لم يتحدث عن قضايا وطنه ، وليس أدل على ذلك من قوله : « وحسن ولا ريب أن ينظم الشاعر فى « الوطنيات والاجتماعيات » ، وأن يحض على الحمية والمروءة ومكارم الخصال ، ولكنه إذا لم ينظم فى هذه الأغراض ، فليس ذلك بالدليل على خلو النهضة من آثاره ، أو على أنه عالة على الوطن وأصحاب الدعوات[1] » .

ويضيف العقـــاد إلى ذلك أن الشاعر لا يغض من شعره أن يكتب فى مسائل الاجتماع والإصلاح الموقوت ، غير أن الكتابة فى هذه المسائل ليست شرطاً من شروط الشاعرية وليست حتماً لزاماً على كل شاعر ، لأن الشعر تعبير ، والتعبير غاية مقصودة وغاية كافية وغاية لا يعيبها أن تنفصل عن سائر الغايات ، ولا فرق بين الشاعر المعبر بنظمه ، وبين الموسيقى المعبر بألحانه ونغماته ، فكلاهما يصف النفس الإنسانية فى حالة من حالاتها وكلاهما مستقل بوحيه لا يشترط فيه أن يتعرض لعمل المصلح الاجتماعى أو الباحث الأخلاقى أو الناظر فى مشكلات الثروة وشئون المعيشة[2] .

على أننا ننبه إلى أن العقاد لا يقصد بحال من الأحوال ، حين استحسن من الشاعر أن يحض على الحمية والمروءة ومكارم الخصال ، لايريد من الشاعر أن يجعل من الشعر منبراً للوعظ والإرشاد ، وإنما يريد ألا يكون مباشراً فى تعبيره عن الحمية والمروءة ، وذلك لأنه ينص على أن اشتراط البحث الاجتماعى أو الاقتصادى على الشعراء وأصحاب الفنون ، إنما هو بدعة من بدع

---

(١) العقاد : ساعات ص ١١٧ .

(٢) العقاد : يسألونك ـ ص ١٧٧ .

المذهب الاشتراكى فى العصر الحديث ، وهو مع هذا نقيض الدعوة الاشتراكية فى الأساس والصميم[1] .

رسالة الشعر بين العقاد والاشتراكيين :

ويعلل العقاد رفضه لاشتراط البحث الاجتماعى والاقتصادى على الشعراء بأن الدعوة الاشتراكية تستكثر على الفقراء أن يستغرقوا حياتهم فى طلب القوت والاشتغال بأعباء المعيشة ، ونرى أن الحياة الصالحة هى الحياة التى يقل فيها جهد العمل وتكثر فيها فرص المتعة بالنعيم[2] .

ويمضى فى تعليله قائلا : « فإذا كان هذا هو رجاءها الأعلى وغايتها القصوى ، فمن أعجب العجب أن تجعل الخبز وضرورات المعيشة شاغلا لكل عامل وقائل ، ومحوراً للأحلام والآمال وفريضة لا يعفى منها أحد من الناس ، حتى الذين وكلتهم الإنسانية منذ كانت إلى التجميل بالتزيين ، وتذكير أبناء آدم بأنهم نفوس وألباب لها مطالب فى بعض ساعاتها غير مطالب المعدات والجلود ! وأكبر من مطالب السوائم والحشرات[3] » .

على أنه يتهكم بالاشتراكيين الشرقيين ، حينما يرى أن السوائم والحشرات لا تستغرقها المطاعم والمعدات ، لأنها تعلمنا ما يجهله غلاة الاشتراكيين : ويريدون منا أن نغفل عنه ونتعلم نقيضه : تعلمنا أن الجمال غاية الحياة ، وأن الطعام ضرورة مفروضة ، وليس بالحياة كلها ولا بالشاغل الذى يستوعب كل حى فى كل ساعة من كل عمل وكل مسعاة . . تعلمنا أنها تغنى وتمرح وتلعب وتحب الشمس والقمر ، وتلوذ بالأعشاب والأزهار ، ولا تدين نفسها بدين الخبز والمعدة إلا ريثما تفرغ من هذه السخرة المفروضة عليها أو هذا العبء الذى يثقلها ويعطلها عن سرورها ونشوتها[4] . .

كما أنه يعرض لما يذهب إليه الاشتراكيون من الاستخفاف بالفنون والآداب التى تناط بالجمال الخالد ولا تناط بالمنافع الموقوتة ، إذ أنهم يزعمون

---

(١) العقاد : يسألونك ـ ص ١٧٧ .

(٢) ، (٣) ، (٤) المرجع السابق ـ ص ١٧٨ ، ١٧٩ .

أن الجوع أولى بالتفكير والتعبير من هذه المطالب التى يسمونها بالكماليات . .

وبعد عرضه لهذه الدعاوى ، يسلم بها من قبيل الافتراض ليرى ما تؤدى إليه ، ومن ثم نراه يصف هذه الدعاوى بأنها حسنة ، أو فلتكن حسنة كما يشاء الاشتراكيون ، ولكن الأمة التى تستطيع أن تفرغ من حياة جميع أبنائها بضع ساعات لبعض هؤلاء الأبناء يشبعون فيها مطالب الجمال ، هى أمة لا تستحق الطعام ولا تستحق الوجود ، فبحسب الفرد عشر ساعات من الأربع والعشرين للكد والكدح وطلب المعاش ، وبحسب الأمة تسعة ملايين وتسعمائة وتسعة وتسعون ألفاً من عشرة ملايين بين أفرادها يكدون ويكدحون لمعاشها ، وغير كثير بعد ذلك ألف أو أقل من ألف يذكرونها بالجمال ، ويعبرون لها عن أحلام الحياة التى يعطيها الطير والحشرة ، وتعطيها الضارية والبهيمة كل ما استخلصته من براثن الضرورات[1] » .

ومعنى هذا أن العقاد يرفض أن تستغرق الإنسان الضرورات فى الوقت الذى تخلص منها الطير والحشرة ، والضارية والبهيمة ، بل إنه ليقول باستحالة استغراق الإنسان فى تلك الضرورات اقتياساً على تخلص السوائم والحشرات من براثنها .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الذين يذكرون الأمة بالجمال ويعبرون لها عن أحلام الحياة لا يخلون من فائدة فى باب الخبز والطعام ، إذا نظرنا إلى النتائج والحقائق ، ولم نقصر النظر على البوادر والعناوين[2] .

ويستدل على صدق نظرته ، بأن الشاعر الذى يفتن المرء بجمال الزهرة ، يرفعه من معيشة الذل والشظف ويجعل قناعته بالدون والسفساف ضرباً من المستحيل ، و « فيكتور هوجو » لم يكن من أصحاب البرامج الاجتماعية ولكنه وصف البؤس والظلم فأغنى عن البائسين والمظلومين مالم يغنه الدعاة المنقطعون لما يسمونه مشاكل المجتمع وبرامج الإصـــلاح . وكل نغمة موسيقية تعبر

---

(١) العقاد : يسألونك ص ١٧٩ .

(٢) المرجع السابق ـ ص ١٧٩ .

عن شوق إنسانى هى خبز لا يحس بالإنسان أن يحتمل جوعه ويصبر على فقده ، لأن عدم الخبز الذى تطلبه المعدات فقر وعوز ، أما عدم الخبز الذى تطلبه الأرواح فهو مسخ وحرمان من الأذواق والأخلاق[1] . .

على أنه ينهكم بالاشتراكيين فى ربطهم الشعر بمسائل الاقتصاد حين يذهب إلى أن الاشتراكيين يحسبون الدنيا بحذافيرها اقتصاداً فى اقتصاد ، وهم يخالفون بذلك قواعد « القصد الطبيعى » فيما يشيرون به على نوابغ الأدب والفنون ، لأنهم يطلبون من العبقريين الموهوبين عملا يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة أدبية ، وإنما يعنى فيه من درسوه وحذقوه وتفرغوا لإحصاءاته وقواعده ومقابلاته ومقارناته ، ويريد به العقاد ، بحث المسائل الاجتماعية ومسائل الفقر والغنى وتوزيع الثروة ونظام الطبقات[2] .

ويرى العقاد « أن هذه موضوعات لاحاجة بها إلى عبقريات « هوميروس وابن الرومى والمتنبى و « شيكسبير » و « بيرون » ، ولا نخسر شيئاً إذا أقبل عليها من خلقوا لها وانقطعوا للإحاطة بمعارفها وأصولها ، ولكن العالم الإنسانى يخسر أولئك العبقريين إذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة لن تصبح مسألة بعد يوم آخر ولا بين أمة أخرى . . فى حين أن الذى كتبوه لا يزال شاغل بنى الإنسان فى جميع الأيام وبين جميع الأقوام[3] » .

ويمضى العقاد فى حديثه هذا ذاهباً إلى أنه ليس من القصد الذى يترنم به الاشتراكيون أن تصرف عبقرية عن عمل تحسنه وتحيلها إلى عمل يتولاه غير العبقريين وغير الموهوبين ، وإنما هو خلط فى التوزيع يعاب لما فيه من سوء الوضع فوق ما يعاب لفشله وقلة جدواه[4] .

* * *

على أن العقاد يرى أن تمثيل البيئة ليس من شرائط الشاعرية وأن الشاعر الذى يمثل عصره قد لا يدل على تفوق فى الشاعرية ، ولا تكون له حجة على

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : يسألونك ـ ص ١٧٩ ، و ١٨٠ .

زميله الذى يعبر عن أمور يجهلها معاصروه ثم يعرفها له الناس بعد زمانه . وإن كان تمثيل الشاعر لخيله قد يدل على صدق فى الملكة وأمانة فى التعبير وبلاغة فى الأداء . لأن الشاعر لا يعاب عليه أن يسبق عصره وأن يحس بما لا يحس به أبناء جيله ، وهذا يحدث كثيراً بلا مراء ، ويحسب من مفاخر بعض الشعراء المبرزين الذين يعلون على معاصريهم فى الإدراك والشعور[1] .

ويمضى العقاد فى توضيح تمثيل الشاعر لبيئته ، وأن هذا التمثيل للبيئة ليس من شرائط الشاعرية ، لأن البيئة الجاهلة المقلدة يمثلها الشعراء الجاهلون المقلدون ، ولأن الشاعر المتفوق قد يخالف بيئته وينقطع ما بينه وبينها ، فلا تشبهه ولا يشبهها إلا فى معارض لا يصح الاستدلال لها ، وقد يوجد من الشعراء من يشبه تلك البيئة فى هذه المعارض ، وبينها وبينه مئات الفراسخ ومئات السنين ، بل قد يكون هذا الشاعر أشبه بها من ذلك الشاعر المتفوق الذى يعيش فيها وينقطع ما بينه وبينها[2] .

ويوضح العقاد أكثر من هذا فيذهب إلى أنه ليس من الضرورى للشاعر المجيد أن يفيد المؤرخ فى استقصاء أحوال العصور واستخراج الوقائع والأسانيد، إذ ربما أجاد الشعراء فى عصر واحد وهم مختلفون فى الإجادة اختلافهم فى الملكة والمذهب والمزاج[3] .

ويتساءل العقاد فى هذا المقام قائلا : « وهل يستحيل علينا أن نجد فى المتنبى مثلا شواهد يمكن أن نعده بها من شعراء هذا الزمان ؟ وهل يستحيل علينا أن نجمع بين أبى العتاهية والشريف الرضى والأعشى وابن حمديس بشبه واضح أو خفى ، كالشبه الذى يلاحظ بين أبناء البلد الواحد والفترة الواحدة فهذه المشابهات عرضية فى الدلالة على الشاعرية وعلى الملكة وصدق التعبير . وقد ننكر على الشاعر مطابقته الزمان الذى يعيش فيه ولا نستطيع بعد كل هذ أن ننكر عليه الشاعرية الراجحة ونجهل مكانه بين مفاخر الأوطان[4] » .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

وفى تصورنا أن العقاد فى ذلك يتفق مع الرومانتيكيين فى نظرتهم إلى تمثيل الشاعر لبيئته ، ذلك أنهم طالما تواصوا باعتزال الناس فيما سموه « البرج العاجى » وعندهم أن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية ، وقد سمت نفوسهم بما حملت من رسالة الأدب ، ولا يتم لهم القيام بهذه الرسالة إلا فى العزلة .

على أنهم لا يتحدثون عن أنفسهم كذلك بوصفهم من الناس ، بل بوصفهم فوق الناس ، وغير خاف ما فى هذا من سخط على الدهماء ، وعلى أملهم فى التوجه إلى أجيال يخاطبونها فى أحلامهم ، أو يودعونها أعمالهم فى المستقبل القريب[1] .

ومعنى هـــذا أنهم يهربون من الواقع فى عالم أحلامهم ، وتصوير ما يأملونه لا ما يرونه ، ولم يستطع الشعراء الرومانتيكيون أن يقروا الحقائق من حولهم ، ولا أن يواجهوها عملا ، فأرادوا محوها عن طريق الخيال وعن طريق الدعوة إلى عالم الخير[2] .

والذى يبدو مما سبق أن العقاد يعنى الشاعر من تمثيل بيئته إذا لم يتيسر له ، وأخرج تمثيل البيئة من شروط الشاعرية ، ويدل على ذلك أيضاً إجابته حين سئل عن رأى أحمد أمين فى ميزان الشاعرية عنده ، حيث عاب على شعراء مصر بعد حافظ ، أنهم لم ينظموا شعراً فى غارة ولا فى هجرة الريف ولا فى بطاقة البترول ، فكانت إجابة العقاد كلها تهكم ، إذ قال : « علام اعتمد فى هذه الفتوى التى قرر بها أن ميزان الشاعرية هو النظم فى الغارات وبطاقات البترول والهجرة إلى الريف ؟ إن مشاكلنا التى من هذا القبيل لتفرق فى نظائرها من مشاكل الأوروبيين ، كما يفرق الجدول فى العيلم الزاخر ، فما بالهم لم يفرغوا همهم للنظم فى تلك الموضوعات التى يقترحها الأستاذ أحمد أمين ؟ أليس فى أوروبا كلها شاعر فى طبقة حافظ . . رحمه الله ؟

---

(١) ، (٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٥٧ ، ٣٥٨ .

« نحن لانحرم على الشاعر النظم فى بطاقات البترول وما إليها ، ولكننا نحرم على الناقد أن يجعل بطاقات البترول ميزان الشاعرية »[1] .

وينتهى العقاد إلى أن نصيب الحادث من الشاعرية ، لا يقاس بالضخامة ولا يحسب بالعدد ، فرب شاعر تناول حياة فرد واحد فصور منها فاجعة خالدة تعيش حين تنسى الحروب التى نشبت فى زمانها ، وربما مات فيها مئات الألوف . وقد تستغرق الحروب ما استغرقته الحروب الصليبية ، ولا يترك لنا معاصروها أثراً يضارع تلك القصيدة الواحدة التى تدور على حياة فرد واحد[2] .

وفى اعتقادنا أن هذه النظرة إلى الشاعر تتفق إلى حد كبير مع نظرة النقاد الوجوديين الذين فرقوا بين الشاعر والناثر فى قضية الالتزام ، وذلك على الرغم من أن عامة أدبهم أدب التزام إذ يرون أن الشاعر يستغرق فى تجربته ، ويراها من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية إيحائية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء ، مثل لوحة الرسام ، ولا يقصد الشاعر إلا تصويرها على طريقته ، فتظل تحدث أثرهـــا الجميل عن ذلك الطريق ، وهو حر فى اختيارها كحريته فى طريقة تصويرها ، ثم إنها بطبعيتها تمر من خلال شعوره الفردى ، ولغتها « كثيفة » أى مقصودة لذاتها ، ولا تشف فى يسر عما وراءها كما يشف النثر . ولذا فإن النقاد الوجوديين لم يقولوا بالتزام الشاعر بما ألزموا به الناثر لأنهما مختلفان فى طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية[3] .

وعلى الرغم من مضى ست وثلاثين سنة على هـــذا الفهم للشعر ، فإنه يتمشى مع أحدث النظريات التى تتضمن حرية الشعر وإطلاقه ، كما تتمثل فى آراء « سارتر » والوجوديين من خلفه .

على أن نظرة العقاد إلى مسئولية الشاعر ، إن اتفقت إلى حد ما مع النقاد الوجوديين ، فإنها لتختلف أيما اختلاف مع النقـــاد الاشتراكيين الشرقيين

---

(١) ، (٢) العقاد : يسألونك ـ صفحات ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ .

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٤٨٩ ـ ٤٩٦ .

أو الشيوعيين الذين يذهبون إلى وجوب التزام الشاعر بمشاركته بفكره وفنه وشعوره لقضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وما تعانى طبقات مجتمعه من آلام وما تبنى من آمال ، وشأن الشاعر فى ذلك عندهم شأن الناثر ، لأن الشعر — من وجهة نظرهم — هو الحقيقة فى صورة من صور التأمل ، والشاعر يفكر وإن يكن تفكيره فى شكل صور ، وهو لا يبرهن على الحقيقة ولكنه يجلوها ، وبهذا يظهر للعيان ما لا يراه سواه ، والشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه . فالشعر الحديث فى نظر هؤلاء هو شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال فى الشعر إذا كان كذباً ، أو متجاوزاً نطاق المحسوس والمعقول والشكل والمضمون ، يجب أن منسجما فى الوحدة الفكرية ليدلا على الجمال . والجمال منحصر فى الحياة والحقيقة ، وجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه فى الحياة ، لا أن يخلقه الفنان خلقاً من تلقاء نفسه . ويعيب هؤلاء على الشعر المحايد الذى يستهتر بما يدور من معانى الصراع فى سبيل إقرار الحرية ، وذلك لأن الشعر الحق ، فى نظرهم ، هو الذى يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب ، فليس الشعر مقصوراً على حدود اللذة الجمالية ولكنه يجب أن يخدم قضايا الإنسان . وعلى هذا فمضمون الشعر والفن هو المصلحة العامة ، وهى نفعية ، ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحض ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحريتهم فى الخلق والإبداع ، ولكن فى داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح ، وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية[1] .

وفى اعتقادنا أن النقاد الاشتراكيين الشرقيين ، يتفقون إلى حد ما فى نظرتهم للشعر مع نظرة العقاد للشعر من حيث الصدق . ذلك أن العقاد يعيب مثلهم على الشاعر ألا يخالف ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها . فأما أن يتخبط فى أقاويله يميناً وشمالا مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنها ، مدابراً

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث — ص ٤٩٢ ، و ٤٩٣ ، و ٤٩٤ .

أحكام الحس والعقل والصواب لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية ، أو تصوير الضمائر الخفية ، فذلك سخف ليس من الشعر ولا من العلم[1] .

ومن ناحية أخرى فإن العقاد يرى أن التزام الصدق فى الشعر ، يعين الشاعر على أن يترجم عن زمنه الذى يراه فى نفسه ، لأن الناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم[2] . وحينما يعبر الشاعر عن باطنه ، فإن تعبيره هذا يصيب مواقعه من سلائقهم ، ويحرك من نفس القارئ مثل ما حرك من نفس الشاعر ، فيعلم القارئ أنه صدقه وحسر له عن سريرته فيركن إليه[3] .

على أن العقاد يذهب كذلك إلى أن الصدق هو جوهر الجمال ، ومن هنا ينعى العقاد على الشعراء تحريفهم للمعانى فى سبيل جمال الأساليب ، لأنه لا يوجد شاعر مطبوع على حب الجمال الصحيح ، يضحى بالحق فى سبيل الجمال ، لأن تعمد التضحية بالحق غش أثيم تنبو عن طبيعة الذوق السليم[4] .

فالعقاد إذن يتفق مع هؤلاء من حيث الصدق ، ولـــكنه لا يتفق معهم فى إلزامهم للشاعر بأن يعبر عن قضايا وطنه ، لأنهم ينظرون إلى مضمون الشعر والفن على أنه هو المصلحة العامة .

وليس معنى مخالفة العقاد لهم فى ذلك الالتزام بالنسبة للشاعر ، انه يحرم على الشاعر أن يعبر عن تلك القضايا التى يلزمونه بها ، ولكنه فقط أراد أن يكون الشاعر حراً فى اختيار تجربته ، بحيث أنه لو لم يتحدث فى قضايا قومه لا يعد خائناً لوطنه ، وأن غيره من الشعراء الذين تحدثوا فى تلك القضايا التى تهم وطنه أصدق منه وطنية وإيماناً بقضايا الوطن[5] .

---

(١) العقاد : الفصول ــ ص ٢٩٠ .

(٢) العقاد : مطالعات ــ ص ٢٨٦ .

(٣) العقاد : الفصول ــ ص ٢٢٣ .

(٤) العقاد : ساعات ــ ص ٤٢ ، و ٤٣ .

(٥) العقاد : ساعات ــ ص ١٢٧ .

وليس أدل على ذلك من أن دواوين العقاد على كثرتها مليئة بالشعر الوطنى على طريقته هو فى فهمه للشعر الوطنى .

وتأسيساً على هذا الفهم نرى العقاد يرجع نكسة الشعر إلى فقدان إنسانيته العامة ، وإلى افتقاده رسالة الحياة التى تنزل على ألسنة العباقرة الملهمين الذين يؤدون صلاة الروح بأشعارهم ، حتى إنها لتكاد تنبس بها الشفاة ، حتى تتطهر من صغائرها وأدوائها[1] .

ومن هنا نراه يوجه الشاعر إلى أن يعرف كنه الشعر قبل أن يعالجه ، فعلى الشاعر أن يعرف الباعث الحقيقى على الشعر ، وهو « الإحساس الفنى » الذى يحدو به إلى أن ينظم قصيدته ، وأن يعرف الموقف الذى يدعوه إلى قول الشعر ، لأن الموقف فى القصيدة هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة ، ولا نجاح للشاعر إذا هو لم ينجح فى نقلنا معه إلى ذلك الموقف الذى كان فيه ، وإشراكنا فى نظرته التى نظر بها حين توفر للإبانة والإنشاد ، وعليه أيضاً أن يصف الحالة النفسية التى هى مقياس التفضيل فى الشعر عند العقاد[2] .

ب ـ التجارب الشعرية :

قبل أن نتحدث عن « التجارب الشعرية » ـ كما يراها العقاد ـ يجدر بنا أن نتعرف مدى فهمه للشاعر ، الذى يمكننا أن نقف عنده لنتذوق شعره ، وأن نعتد بتجاربه الشعرية . .

وقد سبق أن رأينا أن العقاد يجمل رأيه فى الشاعر الكبير ، فيرى أنه من يشعر بجوانب الحياة ، فيستخرج من شعره صورة جامعة لكل شىء فيها ، وفلسفة خاصة أو نظرة خاصة إلى العالم كما يدركه هو ويراه ، ومثل هذا الشاعر إذا سألت عن صورة الحياة عنده أو عن فلسفته هو فى الحياة ،

---

(١) العقاد : مراجعات ـ ص ٢٢ .

(٢) العقاد : ساعات ـ ص ١١٧ .

أمكنك أن تجدها مفرقة فى شعره ناطقة بسعة نفسه واشتمال قريحته على كل ما حوله . .

وعرفنا كذلك أنه ليس معنى هذا أنه يقيد الشاعر بأبواب دون أبواب، لأن الشعر — كما يراه — هو أبواب الحياة على اتساعها ، فمن دل على حياة شاعرة فى نظمه فهو شاعر ، ومن لم يدل على ذلك فما هو بشاعر ، ولو نظم فى جميع الأبواب التى عرفها الشرقيون والغربيون والقدماء والمعاصرون على سواء .

وهذا الفهم يتفق إلى حد كبير مع فهم « وليام هازلت » للشعر ، لأنه يرى أن الشعر يتصل بكل شىء لذة أو ألماً فى الإنسان ، وهو يستقر فى صدور الناس وأعمالهم ، لأنه ما من شىء يستقر فيها فى أعم وأوضح صورة إلا ذلك الذى يمكن أن يكون موضوعاً للشعر ، وهو اللغة العالمية التى تصل القلب بالطبيعة[1] .

ومن هنا كان الباعث « لوردزورث » فى أغانيه الشعبية Lyrical Ballads مشاهداته فى الريف ؛ إذ أنه كان يرفع الأشياء التافهة إلى مرتبة الأهمية ؛ ومن هنا فإنه تناول فى شعره الطبقات الصغيرة ، فوصف الفلاحين وحياتهم ، ومواطن الجمال فى معيشتهم وذلك لأنه كان مهتماً بالكون على حين أتى إلهام « كوليردج » الشعرى من الكلمات والصور فى القصص القديم الذى ابتعث خياله وأذكاه ، غير أن الباعث عند هذا وذاك ممتزج بإحساس نابع من نفسه[2] .

ويقرر العقاد أن كل مآخذه على الشعراء الذين نقدهم واستصغر شأنهم

1-2 Lectures on the English poets by : William Hazlitt (on poetyr in general) P. 1 etc.

وراجع أيضا : The Spirit of the age by: William Hazlitt, P. 117 A Short History of English Literature, by Emile Legouis P. 281 etc.

Selected Essays of William Hazlitt, Edited by, Geoffrey Keynes, F.R.C.S. 723 etc.

وراجع كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٥٧ .

تتضمن فى جملتها أنهم لا يحسون ، لا أنهم ينظمون فى هذا الباب ويدعون باباً غيره أولى بالنظم فيه[1] .

وعلى هذا فليست الأبواب هى التى تعوزهم ، لكن الذى يعوزهم حقيقة هو الحياة أو الإدراك والشعور ، وليس يغنيهم عنها أنهم مرنوا على الوزن عشرات السنين ، لأنه لاحاجة لنا بهذه ، ولا من أجلها كان وجود الشعر فى لغات الناس[2] .

ومن ثم فان العقاد يرى أن الموضوع الشعرى يكمن وراء الإحساس ، فإن إحساسنا بشىء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى شاعرياً تهتز له النفس ، أو معنى زرياً تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شىء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور .

« فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذى يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء[3] » .

ويمضى العقاد فى حديثه ذاهباً إلى أن كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ،ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا ، هو شعر وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة[4] .

بيد أن العقاد يوضح لنا السبيل إلى ذلك الإحساس الذى نحس به موضوعات الشعر ، فيرى أنه هو التصور ، إذ هو خير معوان له وشاحذ للرغبة وللنفور ، ويضرب لنا مثلا لذلك بالأم التى تنظر إلى طفلها الوليد ، ثم تقضى عشرين سنة وهى تتصوره عريساً بعيداً لا تفرح به يوم عرسه

---

(١) و (٢) العقاد : ساعات ـ ص ٢٨١ .

(٣) و (٤) العقاد : مقدمة ديوان «عابر سبيل» للعقاد ـ ص ٤ و ٥ .

كما تفرح بتصوره والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسج التصور نخلق الحلل النفسية التى نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان[1] .

ويوضح أكثر من هذا حينما يذهب إلى أننا إذا جمعنا لدينا الرغبة والتصور ، نجمع لدينا زاداً من الشعر لا ينفد ، وموضوعات الشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق .

ولنتوجه بالحواس الراغبة إلى ما نشاء نستمرئ الشعور به والتعبير عنه ، كمانستمرئ المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة ، لأن المحاسن نفسها لن تهزنا إليها ولن تحل عقدة الزمن ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفز ، وأن أجمل وجه لمر بنا فى ساعة الجمود والوجوم ، كما تمر بنا طلعة الخادم العجوز التى نراها صباح مساء[2] .

ويقدم العقاد بشعره فى ديوانه « عابر سبيل » الدليل أكبر الدليل على صدق نظرته نحو الموضوع الشعرى ، وذلك إذ يقول : « وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعراً فى كل مكان إذا أراد : يراه فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية ، فهو ممتزج بالشعور ، صالح للتعبير ، واجـــد عند التعبر عنه صدى مجيباً فى خواطر النفس[3] » .

وفى اعتقادنا أنه من الممكن أن نجد لهذه الآراء والمبادئ النقدية أساساً لدى « هازلت» و « وردزورث »، إذ ذهب الأول فى نقده للثانى ، إلى أن كل التقاليد الدراسية ، وكل اهتمام العصر تنمحى وتتلاشى ، فنحن نبدأ من جديد على صفحة الشعر البيضاء ، فثوب التراجيديا الأحمر وريشها المنحنية تستبعدان على أنهما خدعة ، وذلك لنعود إلى بساطة الحقيقة وإلى الطبيعة ..

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : مقدمة ديوان « عابر سبيل » ـ ص ٥ .

فالشاعر يخطر فوق كبرياء الفن بكبرياء أشد ، وتسكت قيثارة « هوميروس » وبوق « بندار » Pindar ، فهو يختار أن يكون موضوعه نابعاً من نفسه ، وألا يدين لأحد بشيء إلا لذاته ، وهو يرفع الوضعاء بقوة إلهامه ، ويكسى العراة بالجمال والعظمة من قصص نسجها هو(١) .

أما الثانى وهو « وردزورث » ، فانه ذهب فى مقدمة أغانيه الشعبية Lyrical Ballads إلى أنه إن كان فى الأسلوب قوة الرجولة ، وكان لموضوع القصيدة بعض الخطر ، أن يظل الكلام المنظوم أمداً طويلا ، لذيذ الوقع فى نفوس الناس فيستمتعون به استمتاعاً يحقق ما علقه عليه ناظموه من رجاء(٢) .

على أن أغانى « وردزورث » الشعبية لم تؤثر فى نقده العقاد فحسب ، بل أثرت فى منهجه الشعرى ، وذلك أنه استجاب لدعوة « وردزورث » فأنشد ديواناً بأكمله على هذا النهج وهو ديوان « عابر سبيل » . . الذى استقى مواده الأولية من أمور الحياة العادية(٣) .

بيد أن الدكتور محمد مندور يشير إلى أن هناك خلافاً بين النقاد حول النظم فى موضوعات تافهة كهذه التى يوجه العقاد الشعراء إليها ، ويرى أن الإجماع ينعقد على أن النظم فى مثل هذه الموضوعات لا يمكن أن يصبح شعراً أى فناً جميلا إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفى الجمال على ما يصف ، أو ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجمال ، وذلك إما بفضل الصورة الشعرية التى ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشيء تافه ، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيرة التى يضفيها الشاعر على الشيء الذى يصفه ، أى بفضل المشاركة الوجدانية التى تجمع بين الشاعر وبين ما يصف(٤) .

---

(١) راجع : Selected Essays of William Hazlitt, Edited by Geoffrey Keynes. F.R.C.S. P. 739.

(٢) انظر : Wordsworth : Poetry and Prose, with Essays by : Coleridge, Hazlitt, De Quincey, Preface to Lyrical Ballads P. 150 etc.

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٥٧ .

(٤) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ١٣٥ ، ١٣٦ ط اولى .

وإلى هنا نرى أن الدكتور مندور يتفق مع العقاد — إلى حد ما — فى هذه النظرة إلى الأشياء العادية وموقف الشاعر منها . .

موقف العقاد من الأغراض التقليدية :

وتأسيساً على ما سبق نرى العقاد يقوم بعملية تقويم للأغراض التقليدية فى الشعر ، وذلك بعد أن بنى فلسفة نقده على التجارب ، ونظر إلى القصيدة بوصفها كلا ، وفى هذا التقويم تتضح لنا أصالة العقاد وقصوره معاً .

المديح : والذى يستخلص مما كتبه عنه العقاد، يتمثل فى رفضه ما ذهب إليه طه حسين ؛ إذ يرى الأخير ، أن العصرية فى الشعر هى أن يخلو الشعر من المدح ، ومن هنا لم يسلم له العقاد بهذه الدعوى ، ذاهباً إلى أن هذا مثل من أمثلة التقليد فى إنكار التقليد[1] ، بل إنه ذهب إلى أبعد من هذا حينما وصف الشاعر الذى يتحاشى المدح بأنه ليس من المجددين[2] .

ثم يضع العقاد مقياساً لشعر المدح يعول عليه أكبر التعويل ، ويتمثل هذا المقياس فى الصدق . وبهذا المقياس نعى على رأى طه حسين السابق لشعر المدح ، ومضى يصحح هذا الرأى بما يتضمن أن الشعر لا يكون عصرياً مبتكراً لأنه خلا من المدح ، ولا يكون قديماً محكياً لأنه يشتمل عليه ، وإنما يخرج المدح من الشعر لأنه كلام يضطر الناظم إليه اضطراراً ، ولا يعبر فيه عن عقيدة صادقة ، أو عاطفة صحيحة ، ولولا الحاجة إلى نوال الممدوح لما نظمه ولا أجاله فى خاطره ، فمن هنا كان المدح كلاماً لا شعر فيه ولا دلالة على شعور . أما المادح الذى يقول ما يعتقد أو يحس ، أو يتمثل أو يتخيل ، فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة من حيث القدرة الشاعرة ولا سيما إذا هو أثنى بما يوجب الثناء فى رأيه وضميره[3] . .

---

(١) العقاد : مقدمة وحى الأربعين ص ٣ .

(٢) العقاد : ساعات ص ١٤٢ ، ٣٤٧ .

(٣) العقاد : مقدمة وحى الأربعين ص ٣ ، ٤ .

وفى موضع آخر يذهب العقاد إلى ان شعر المديح من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب فى وقت واحد ، ولذا فيخطئ من يظن أن الأمم المترقية لا تمدح أولا تقبل المدح من شعرائها ؛ إذ المديح جائز فى كل أمة ومن كل شاعر ، فلا ضير إذن على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد فى مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه ، ولا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المديح بين أبوابه الكثيرة ، وإنما الخلاف فى نوع المديح لا فى موضوعه على إطلاقه ، فمديح الأمم المتعلمة غير مديح الأمم الجاهلة ، والشاعر الذى يملك أمره يتبع فى مدحه أسلوباً غير الذى يتبعه شاعر مغلوب على أمره[1] .

ومن ثم يرى العقاد أن مكانة الأديب فى الأمة تظهر أتم الظهور من أساليب الشعراء فى هاتين الحالتين ، فلن يقال إن للأدب مكانة فى الأمة والشاعر مضطر فيها إلى إذلال عقله وتسخير كرامته فى مديح لا تسيغه العقول ، ولا يليق بالرجل الحر المريد لما يقول ، ولن يقال إن الأمة متعامة والمبالغات الشعرية فيها تؤخذ مأخذ الجد والوقار ، وهى أقرب إلى الهزل والهجاء المستور أو لن يقال إن الأمة حرة تشعر بوجودها وأنت تقرأ مدائح شعرائها فلا ترى فيها ذكراً لغير الرؤساء . ولا ترى فى الصفات التى يمدحون بها صفة ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها[2] .

على أنه يعد من المجددين شاعراً يمدح من يستحق المديح من الأحياء والأموات ، ويشرح فضائلهم ويجلو لنا نفوسهم[3] ؛ ومن ثم فإننا نراه فى مجال التطبيق يرى أن الشاعر الذى يمدح وفقاً لمفهوم المدح فى تصوره ، يرى أنه يمثل أمته فى مديحه .

ويتضح هذا من قوله فى شعر حافظ ابراهيم « فحافظ يمثل أمته فى مديحه كما يمثلها فى قصائده الاجتماعية ، فهو مديح يدل على مراحل الأدب والحرية القومية فى الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة »[4] .

---

(١) ، (٢) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٨ ، ١٩ .

(٣) العقاد : ساعات ـ ص ١٤٢ .

(٤) العقاد : شعراء مصر ـ ص ١٩ .

وعلى الرغم من أن العقاد ذهب إلى عدم إخراج شعر المدح من الشعر العصرى ، فإنه يرفض شعر المديح الزائف ، وهو يمثل مظم الشعر العربى ، ولكنه يزيد فى رفضه على الدكتور طه حسين بتعليل هذا الرفض للمدائح فى واقعها العربى ، ويصف المدائح العربية بالسذاجة التى لا تشبهها سذاجة مروية فى الآداب الأوربية ، فقد لجأ الشعراء فى كل أمة إلى الأمراء والسروات وأخذوا من جاههم ونوالهم ، ولكنك لا ترى مدحاً كهذا المدح الفردى المفتوح إلا فى الشـــعر العربى ، ويتمثل هذا فى أن الشاعر يترضَّى ممدوحه بوصف شخصه ويطنب فى وصفه بأحب الصفات إليه ، كما يفعل الطفل حين يمدحك ويمد يده إلى السكره التى فى يدك ، وهو لا يكتم عنك أنه يقول الكلمة الطيبة ليأخذ على إثرها السكرة الحلوة ، فلا لباقة ولا تفنن فى الإرضاء والثناء ، وإنما هو المديح على أسذج ما تراه فى طفولة الفطرة ، لأنه كلام لا شعر فيه ولا دلالة على شعور[1] .

وينعى العقاد على الشعراء مديحهم على هذا النمط فى عصر نشأت فيه للتكاليف المدنية علاقات ولباقات وآداب ، تترقى بصناعة التنويه والمدح ، من هذه السذاجة إلى شىء من التفنن والتنويع . ويرجع العقاد الخطأ فى المدح العربى على هذا النمط بأن الشاعر يقف أمام الممدوح فرداً أمام فرد ، يثنى على شخص ممدوحه ويتملق سمعـــه ويعلن شكره ، كما هو واقع فى الشعر العربى القديم ، الذى تدور العاطفة فيه على الفردية غالباً [2].

ويوضح العقاد رأيه أكثر من هذا حينما يرسم له طريقة المدح الصائبة ، التى تتمثل فى وقوف شاعر الأمة مثلا أمام أمير الأمة ، ليعلن فخار أمته . ويجعل الأمير مناط ذلك الإعلان وعنوان ذلك الفخار ، ولا سيما إذا هو أثنى بما يوجب الثناء فى رأيه وضميره[3] .

ويدافع العقاد عن شعر المديح متخذا سبيلا آخر ، هو سبيل الموازنة بين فنين من الفنون الجميلة ، وهما الشعر والتصوير بالريشة اللذان يقع فيهما

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : ساعات ص ٣٤٧ .

الابتكار والتقليد . وفى هذه الموازنة يقرر جواز المدح مع النوال كالتصوير بالريشة ، لأنه لا يعرف ناقداً يزعم أن المصور الذى يرسم رجلا من أجل ثمن مقدور لا يعد من المصورين ، إذ كل ما يطلب من هنا أن يجيد نقل الشبه والدلالة على الملامح والأطوار النفسية ، فإن هو أجاد فى عمله هذا فهو مصور كأحسن المصورين ، وإن لم يجد فليس هو بمصور وإن كان يرسم الأشخاص متبرعاً غير مأجور ، أو كان يشغل نفسه بمناظر الطبيعة وما شابهها من الموضوعات التى تقابل الوصف والغزل فى القصائد . وكذلك المدح فى دلالته على الشاعرية وفى انتظامه بين أبواب الشعر الصحيحة ، فإنما يعاب بيع الثناء من جهة الخلق والعرف ، لا من جهة الفن والتعبير ، أما الذين « يقلدون » فى إنكار القديم فقد اختلط عليهم الأمر فحسبوا المدح منفياً من عالم الشعر لذاته ، لا للصدق الذى يعلق عليه العقاد جودة الشعر وعصريته وغيرها[1] .

وفى اعتقادنا أن مقارنة العقاد لشعر المدح — من حيث النوال عليه — بالتصوير غير مسلم بها ، لأن المدح الصادق إما إخلاص للحقيقة ، وإما شكر على صنيعة فعلت وحدثت . أما الرسم فإنه حرفة أحياناً شأنه شأن كتابة المسرح أو القصة ، لأن الشاعر يجب أن يتوافر له من الحرية مابه يعد أعماله الفنية غايات فى ذاتها ، لأنها تخدم مثاله الذى يحيا له ، وألا يعدها مجرد وسائل للحياة ، وذلك كى يستطيع أن يكون صادقاً مخلصاً أصيلا فى فنه : « طبيعى أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطيع أن يحيا ويكتب ، ولكن لا يصح ، فى حالة ما من الحالات ، أن يحيا ويكتب ليكسب المال .

وليس أدل على ذلك من أنه حينما غنى (الشاعر الفرنسى) بيرانجيه Béranger قائلا :

أنا لا أحيا إلا كى أنظم أغانى
فإذا انتزعت منى مكانى ، يا سيدى ،
فإننى سأنظم أغانى كى أحيا ،

---

(١) العقاد : مقدمة وحى الأربعين ص ٤ .

عبر بهذا الوعيد – فى اعتراف ساخر – عن سقوط الشاعر إذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . والكاتب لا يعد أبداً أعماله وسيلة ؛ إنها غايات فى ذاتها ؛ وما أقل اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها ، إذا اقتضى الأمر[1] » .

ويتضح من هذا أن الشاعر إذا استخدم شعره كوسيلة للحياة ، فإن هذا وحده كفيل بأن يهز إخلاصه لفنه وصدقه فيه ، لأن شعر الشاعر غاية فى ذاته ، لا وسيلة من وسائل العيش والحياة .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن العقاد لا يريد إلا المعانى التى قررها فى المدح التى أشرنا إليها آنفاً ، وليس أدل على ذلك من أنه عاب عناوين شوقى التقليدية فى ديوانه ، وذلك لأنه يعيب فيها التقليد وعدم الصدق وأكثرها مدائح ومَرَاثٍ .

والذى لاشك فيه أن الحجر على الشعراء أمام باب من أبواب الشعر لا يليق بهم حتى ولو كان هذا الباب هو المدح ؛ لأن بواعث المديح كامنة فى النفوس ، وكل ما نتطلبه من شعراء المديح ، هو إجادتهم فيه حسبما يتفق وما قرره العقاد فى هذا الصدد . .

الرثاء : ويرى العقاد أن الشاعر إذا لم يكن صادقاً فى مراثيه فإن رثاءه يكون من باب الفكاهة وخلط للهزل بالجد ، كما حدث فى رثاء أحمد شوقى لفاطمة بنت إسماعيل[2] .

حلفت بالمسترة والروضة المعطرة
ومجلس الزهراء فى الحظائر المنورة
مراقد السلالة الطيبة المطهرة
ما أنزلوا إلى الثرى بالأمس إلا نَيِّرة

---

(١) من كلام كارل ماركس فى كتابه K. Marx, F. Bngels, op. cit.P . 194-195.
انظر الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه النقد الأدبى ط ثالثة – ص ٣٤٣ وما بعدها .
(٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد – ص ١٠٧ ط ثانية القاهرة .

ويأخذ على شوقى فى هذا الرثاء أنه يقسم على صدقه فى تعداد مناقب مرثيه كأنه يخشى التكذيب ، أو يتقى أن يحمل كلامه محمل الرياء والمجانة ، حتى خرج شعره ملتبساً فيه الجد بالمزاح ، ومقترناً فيه العبث بالمدح ؛ لأن الشاعر بدأ قصيدته بالقسم ، فأشعرنا بالريب واتهم نفسه فى ثنائه ، ثم عاد فذكر الدمع الكذوب واللوعة المزورة ، فأرانا حكمة ذلك القسم :

دع الجنود والبنـــو د والوفـــود المحضرة
وكل دمع كـــــذب ولوعـــة مـــزورة

ويتساءل العقاد قائلا : « هل جرت العادة أن تؤيد المآثر — إذا لم يصدقها الناس — بالأيمان والبراهين فى قصائد الرثاء ؟ ، ثم يمضى فى تساؤله متجاوزاً عن التساؤل السابق ، ما باله يفترض أن الناس تبكى على الأميرة بدمع كذب ولوعة مزورة ؟ أضرورى هذا ليقول بعده إن الدموع الكاذبة لا تغنى عنها ، وإنه[1] :

لا ينفع الميت ســوى صالحـــة مدخـــرة

ترى هل يقول شوقى ذاك ، لأن الدموع إذا كانت صادقة ، واللوعة خالصة نفعت الميت وأغنته عن الصالحة المدخرة ؟ فاذا كان التباكى كالبكاء فى هذا المعنى ، فلم هذا السخف الذى يغض من المبكية والباكين ، وليس له من جدوى[2] ؟

ويتضح مما سبق أن ذوق شوقى الفاسد هو الذى جعله لا يفرق بين التباكى والبكاء ، وأن الكذب فى الإحساس واصطناع الشاعر للشعر هو الذى جعله يتخبط فى متاهات من التناقض والوهم ، جعلت من شعره معرضاً للجد المشوب بالهزل والعبث المقترن بالإضحاك وكان يمكنه أن يتجنب ذلك لو أنه التفت إلى نفسه وعبر عنها نحو من يرثيه ، بل ما كان ضره لو أنه اعتذر عن الشعر حينما رأى أنه لا توجد لمرثيه فى نفسه أصداء وشعور سيهتز لها كيانه بموته هزاً .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

الوصف :

وقد أشرنا حينما تحدثنا عن « الإبداع بين الصنعة والتقليد إلى أن العقاد نص على مدعى التجديد أن تكون القصيدة التى تصف الصحراء والأطلال والإبل ليست من الشعر الجديد ، وأنها من باب من الشعر لايجوز أن يطرقه العصريون ، ثم ناقشنا هذه القضية وانتهينا إلى أن وصف النوق والأطلال والصحراء صادق فى الجاهلية دون مقلديها فى العصور التى خلفتها ، ثم عرفنا أن المقلد هو من ينسى شعوره ويأخذ برأى الآخرين على غير بصيرة أو بغير نظر إلى دليل .

ومعنى هذا أن العقاد لا يرفض وصف الإبل والأطلال والصحراء فى العصر الحديث ، إذا امتزجت بوجدانه وجاشت بها نفسه .

ومن ثم فإننا نعتقد أن هذه الدعوى لا تختلف مع دعوة أبى نواس ، التى تتمثل فى الثورة على وصف الإبل والأطلال والصحراء تقليداً للأقدمين[1]

وقد تحدثنا عن دعوة أبى نواس فيما سبق ، فلا حاجة بنا إلى إعادة ما قلناه عنها ، ولكننا فى حاجة إلى أن نقول : إننا وإن كنا نعتقد أن الدعوتين تتفقان فى أساسهما وهو عدم التقليد فى الوصف وغيره ، إلا أننا نقول إن دعوة العقاد قد تجاوزت دعوة أبى نواس ، إذ ذهب الأخير إلى ترك المطالع الجاهلية للقصائد فى وصف الإبل والأطلال والصحراء ، إلى الحديث عن الخمر والتغزل بالمذكر ، فهو فى هذا إنما يحاذى الشعر القديم ، والمحاذاة أخطر من التقليد ، وذلك بخلاف دعوة العقاد التى لم تدع إلى ترك الاحتذاء فحسب ، بل عابته على بعض الشعراء الذين فهموا أن الشعر العصرى إنما يكون

---

(١) راجع « النقد المنهجى عند العرب » للدكتور محمد مندور ـ ص ٦٩ وما بعدها ، و « النقد الادبى الحديث » للدكتور محمد غنيمى هلال ـ ص ١٦٤ ، « والشعر بين الجمود والتطور » للدكتور عبدالعزيز الكفراوى ـ ص ٧٢ وما بعدها .

بوصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ، وأنه النظم فى الطيارة ، كما كان الأقدمون يصنعون فى النوق والأفراس[1] .

عاب العقاد هذا الفهم من هؤلاء الشعراء ، لأن المخترعات العصرية لا تستحق الوصف إلا بمقـــدار ما تبعثه فى الشاعر من شعور وتفتحه له من خيال .

الهجاء : والدارس لما كتبه العقاد عن الهجاء يرى أنه رفض أن تكون العصرية فى الشعر بعده عن الهجاء ، لأن المعول فى ذلك لدى العقاد على الصدق فى الهجاء بمعنى أن يكون الشاعر مطبوعاً عليه بفطرته . .

ومن ثم يرى العقاد أنه على الرغم من أن بشار بن برد نظم الهجاء أول ما نظم من فنون الشعر ، لأنه قيل إنه نظمه فى السابعة ، وأنه كان يهجو الناس فيشكونه إلى أبيه ، وأن آخر ما روى له من الشعر الهجاء ، فهو قد أصاب بالهجاء وأصيب به من مطلع حياته إلى خاتمتها ، ولكنه على الرغم من هذا كله لم يكن هجاء مطبوعاً ، ولا كان هذا الباب من الشعر مجاله الذى برز فيه بين الشعراء ؛ إذ أننا لا نجد فى هجوه أثراً قوياً لمرارة البغض الصادق ، والغيظ الشديد على من ينحى عليهم بالهجاء ، ولكن كان هجوه صناعياً وفنياً ، كما نقول بلغة العصر ، وكان أشبه بالعصا التى يذود بها من يتعرض له ، ثم يلقيها من يده إلى حين الحاجة[2] .

ثم يبين العقاد فى موضع آخر أن هجو بشار ليس فيه إلا جمع العيوب القبيحة والرذائل المشينة التى تزرى بصاحبها ، فيقذف بها على من يهجوه ويصوغها شعراً تسهل روايته وتتقى معرة انتشاره ، فإذا هو هجاء لاعمل فيه لقريحة الشاعر غير نظم الكلمات وجمع العيوب ، وكلما أعوزته البراعة

---

(١) العقاد : مقدمة وحى الأربعين ــ ص ٤٠٣ .

(٢) العقاد : مراجعات صفحات ١٢٦ ، و ١٥٦ ، و ١٥٧ .

وصدق الشعور بالغ فى الإقذاع وأفحش فى الهجو ، وجاء بكلام لا يصلح منه للنقل فى الصحف والكتب المهذبة إلا القليل الذى لاطعم له[1] .

ويتضح مما سبق أن العقاد لا يقصد بذلك التقليل من العناية بالصياغة والبحث عن العبارة والصور الدالة والصور العميقة ، وإنما يقصد أن يبين — كما يؤخذ من كلامه — أن بشاراً شاعر غير مطبوع فى الهجاء ، لأن الشاعر المطبوع — فى تصوره — هو الذى يولد بفطرته ناقماً هاجياً لا يرضى عن شىء ، ولا يستريح إلى مدح أحد ، ولا يكف عن النقد والعيب كلفاً بهما واندفاعاً إليهما لا جلباً لكسب أو درءاً لمساءة[2] .

وفى مقام التمثيل يرى العقاد أن هذه الصفة تتوافر فى دعبل بن على الخزاعى ، لأنه كان صاحب طبيعة من تلك الطبائع النابية النافرة التى تخرج على المجتمع وتثور به ، ولا تزال فى حرب معه لا مسالمة فيها ولا مهادنة ، إلى أن يواريها الموت فى ثراه ، وكان غاضباً أبداً على الناس ، ينكر عرفهم ويشذ عن إجماعهم ويهجو أفرادهم بأسمائهم وهو إنما يهجو الناس جميعاً فى أشخاص أولئك الأفراد وهو القائل[3] :

إنى لأفتح عينى حين أفتحها ... على كثير ، ولكن لا أرى أحدا ! !

ولم يكن دعبل سوياً فى حياته ، بل كان يهيم فى البلاد عدة سنين تنقطع فيها أخباره وتخفى آثاره ، ثم يظهر فجأة وقد أثرى وغنم ليبدد ما جمعه فى اللهو والقصف ، ثم يتقلب إلى شأنه من الإباق والتطواف فى أرجاء الأرض .

وقد يلقى الشراة وقطاع الطريق فى بعض رحلاته فيجالسهم ويؤاكلهم ، فلا يمسونه بأذى ولا يذكرهم بسوء ، لأنهم أبناء نحلة واحدة يؤلف شملهم النفور من الناس ، ويوفق بينهم الشذوذ عما تواضعوا عليه من الآداب والدساتير ، فهو قاطع طريق بفطرته وإن لم يحمل السيف ولم يخرج للفتك والغيلة[4] .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٣) ، (٤) المرجع السابق — ص ١٤٦ ، و ١٤٧ .

وإذن فلقد خلق دعبل هاجياً مطبوعاً ، لا يأوى إلى الناس ، ولا يكف عن ذمهم والعيب عليهم ولو غمرته الثروة وبات أغنى الخلق عن عطاء الممدوحين والمذمومين ، وهو فى تكوينه كله قصيدة هجاء حية تلقى الناس أبداً بالتجهم والعبث والشذوذ .

ومن ناحية أخرى فإن الشاعر المطبوع كذلك — فى تصور العقاد — من أوتى من الفطنة وسعة المخيلة واستعداد الطبع ما يفتح له معانى الهجاء إذا أراده ناقماً أو غير ناقم ، ومعتمداً ما يقول أو عابثاً فيه[1] .

ويضرب العقاد مثلا لهذا الشاعر بعلى بن العباس « ابن الرومى » ، لأنه لم يكن مطبوعاً على النفرة من الناس ، ولم يكن قاطع طريق « على المجتمع » فى عالم الأدب مثل دعبل الخزاعى ، ولكنه كان فناناً بارعاً ، أوتى ملكة التصوير ولطف التخيل والتوليد وبراعة اللعب بالمعانى والأشكال ، فإذا قصد أحداً أو شيئاً بهجاء صوب إليه « مصورته » الواعية ، فإذا ذلك الأحد أو الشىء صورة مهيأة فى الشعر تهجو نفسها بنفسها وتعرض للنظر مواطن النقص من صفحتها ، كما تنطبع الأشكال فى المرايا المعقوفة والمحدبة ، فكل هجوه تصوير مستحضر لأشكاله ، أو لعب بالمعانى على حساب من يستثيره . كقوله فى هجو صاحب لحية[2] :

إن تطل لحيــة عليك وتعرض ... فالمخــالى معــروفة للحمــير
علق الله فى عذاريك مخــلا ... ة ولكنها بغــير شــعير ؟
لو غــدا حكمها إلىّ لطــارت ... فى مهب الرياح كــل مطــير

وتأسيساً على هذا الفهم للشاعر المطبوع على الهجاء ، نرى العقاد ينفى عن بشار أن يكون من طراز دعبل أو من طراز ابن الرومى ، لأنه لم يكن عنده من مرارة الخلق وحدة العقيدة ما يقيم حربه على الناس ، فيهجوهم صادقاً فى شعور الحفيظة عليهم ، وإن أخطأه الصدق فيما ينعتهم به من المساوئ

---

(١) ، (٢) العقاد : مراجعات صفحات ١٤٦ ، و ١٥٣ ، و ١٥٤ و ١٥٦ ، و ١٥٧ .

والعيوب ، ولم تكن له أداة ابن الرومى من ملكة التصوير المطبوعة التى لاتخذله فى مواقف التمثيل والتشويه ؛ ومن هنا لم يكن يخيف الناس شناعة المثالب التى يلصقها بهم وخبث الدعاوى التى يفتريها عليهم ، أما قدرته على التصرف فى معانى النقد وفنون الهجو فلم تظهر فى شىء من شعره[1].

ومما يقوى هذا الفهم لدينا أن العقاد حينما تحدث عن فن المتنبى ، تساءل عن المتنبى هل هو فنان ؟ وهل تتسع دائرة الفن حتى تشمل المتنبى ومناقضيه من الشعراء[2] .

وفى الإجابة عن هذا التساؤل ، فإن العقاد يجرد المتنبى من الشاعرية إذا كان الشعر هو العناية بالبهرج من حيث صقل العبارة ووشية الكلام ، ولطافة المدخل وحسن الاحتيال ودقة الذوق ورقة الملمس ومهارة اليد ؛ لأن المتنبى ليس له من حذق الصناعة نصيب يعد ويؤثر . وليس المتنبى وحده هو الذى جرده العقاد من الشاعرية ومن عداد الفنانين ، لأنه جرد غيره من فحول الشعراء الذين ينحون نحوه ويشبهونه فى قلة النصيب من هاته المحسنات[3] .

وأما إذا كان الشعر يتسع لما تتسع له الحياة من اختلاف العبارات والإشارات وتنوع الصيغ واللهجات ، ويحوى من قوالب النظم بقدر ما تحويه النفوس الشاعرة من أفانين الشعور ومشارب الذوق ، فإن المتنبى فى عالم الفن فى مقدمة الداخلين ، وليكن هناك على طليعة أمثاله من الصانعين والفنانين ، يدخل ولكن من باب المتانة والصلابة ، والدلالات العميقة للصورة ، لا من باب الجمال والزينة[4] .

وفى اعتقادنا أن موقف العقاد من الاحتفال بالهجاء يعد من رواسب النقد القديم لدى العقاد ، ويهبط فى الوقت نفسه بنقده ؛ إذ الهجاء الشخصى موضوع تجارب مبتذلة وفردية كما يقول « أرسطو » ولكن هناك هجاء

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٧ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : مطالعات ـ ص ١٧٤ .

اجتماعى لم يتحدث عنه العقاد فى نقده ، ولكنه أبدع فيه تجارب كثيرة فى شعره ، وذلك كما فى قصيدتيه اللتين يتحدث فيهما عن زمانه[1] ، وقصيدته التى يتحدث فيها عن شباب مصر ، والتى يقول فيها[2] :

ويلى على مصر؟ قد أمست وليس لها
سوى اعتزاز متنوطٍ بالأذلاء
شبان مصر وما أدرى أهم زمر
من الأناسى أم هم رسم وَشّاء
قد هونوا الأمر حتى لو تكلفهم
صيد النجوم لراموا النجم فى الماء
وصوروا المجد فى أخلادهم صوراً
شوهاء أغنتهم عن كل علياء
خافوا وقالوا لنا حزم وتجربة ؟
إن كان ذا الحزم ، ما جبن الأخساء ؟
تحركوا ثم قالوا لا جمود بنا
أين التأوه من صمت الأصحاء ؟
تخايلوا فى معاليهم وما علموا
أن التورم لا ينمو بأعضاء
آمالهم فى المعالى تحت أرجلهم
فما ينالونها إلا بإحناء

وهى قصيدة طويلة أنشدها العقاد فى مستهل شبابه الأدبى ، حين برم بالحياة فى مصر ومع المصريين ، ومن هنا فإنه صب عليهم جامّ غضبه بتصويره لهم فى هذه القصيدة وغيرها من القصائد فى دواوينه العشرة ، تصويراً شائهاً مستعيناً على ذلك بملكته الفنية وسعة مخيلته واستعداد طبعه . .

---

(١) راجع ديوان العقاد جـ ١ ـ ص ١١١ .

(٢) العقاد : ديوان العقاد جـ ٢ ـ ص ١٥٤ .

ومعنى هذا أن العقاد الشاعر فيما يختص بالهجاء فى مفهوم الشعر الحديث أفطن من العقاد الناقد .

الحكمة : يرى العقاد أن الحكمة تأتى من الفطرة الخصيبة والفطنة النافذة ، وأن حكمة الحياة فى الأمة ينبغى أن تتسع لكل شعور فى كل نفس حية ، ومن هذا الشعور شعور المرض والسخط ، وشعور الأمل واليأس ، وشعور الإقبال والإعراض ، بل شعور الإقبال فى حالات والإعراض فى حالات يتردد فى النفس الواحدة أوقاتاً بعد أوقات[1] . .

وفى تصور العقاد أن الأمة ما دامت تشعر بأمر من الأمور فمن الواجب أن تلقى صداه فى بعض شعرها ، أو تلقى صداه فى شعر الشاعر الواحد من كبار شعرائها ، إذا بلغ من رحابة الوعى واتساع الأفق مبلغ الإحاطة بالخوالج الإنسانية فى مختلف النفوس[2] . .

وفى مقام التمثيل لشعر الحكمة المعبر عن الإقبال والطموح ، يورد قول امرئ القيس[3] :

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه ... وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك عينك إنما ... نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

والأمر فى هذين البيتين لا يعدو أن يكون حواراً بين فلسفتين ، لا إعراباً عن فلسفة واحدة . . كان حواراً بين من يبكى من الخطب والمشقة ، ومن يواجه الموت وهو لا يبكى إذا كان فى الموت إقامة عذر ودفع معرة .

ومن هذا الضرب قول كلثوم بن عمرو المشهور بالعتابى ، الذى يمثل لنا فيه شعر القناعة والانقباض فى أبياته التى يخاطب بها امرأته ويقول فيها[4] :

تلوم على ترك الغنى باهليـة ... زوى الفقر عنها كل طرف وتالد
رأت حولها النسوان يرفلن فى الثرى ... مقلدة أعناقهـا بالقلائد
أَسَرَّكِ أنى نلت ما نال جعفر ... من العيش أو ما نال يحيى بن خالد

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : بين الكتب والناس ص ٦٦ وما بعدها .

وآن أمير المؤمنين أغضى مغضّهما بالمرهفات البوارد
دعيني تجثني ميتتي مطمئنة ولم أتجشم هول تلك الموارد
رأيت رفيعات الأمور مشوبة بمستودعات في بطون الأساود

وفحوى هذه الأبيات أنها تعرض لنا المسألة من ناحيتيها ، وتعرضها في كل ناحية بأدلتها وشواهدها . .

فالزوجة تنظر إلى من يرفلن في الغنى فتطمح ببصرها إلى الترف والزينة وتشتهي المتعة بالرغد والثروة . والزوج ينظر إلى مصير الوزراء والأغنياء فيعتبر بهذا المصير ، ولا يسره أن ينال من العيش ما نال جعفر ويحيى ثم يلقى الموت الفاجع كما لقياه[1] .

ويرى العقاد أنه هكذا يجتمع الطرفان من الفلسفة الواحدة أحياناً في بيتين أو بضعة أبيات ، فلا نرى طرفاً منهما يغيب كل الغيب أو يظهر كل الظهور[2] .

ومن ناحية أخرى ينظر العقاد إلى شعر الحكمة من الوجهة الفكرية ، ويذهب إلى أن الفكرة الواحدة قد تكون سبباً للزهد وسبباً للمغامرة عند شاعرين من شعراء الحكمة والنظر[3] .

وفي مجال التطبيق يرى أن تعب الحياة جعل المعرى يعجب ممن يشتهي طول الحياة كما قال :[4]

تعب كلها الحياة فلا أعـ ـجب إلا من راغب في ازدياد

وهذا التعب نفسه هو الذي يدفع أبا الطيب إلى الغاية من المغامرة كما يقول[5] :

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم
فطعم الموت في أمر حقير كطعم الموت في أمر عظيم

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ٦٨ .

(٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : بين الكتب والناس ص ٦٨ وما بعدها .

والذى يفهم من هذه الأبيات أن كلا من الشاعرين يورد كلامه فى أسلوب من يتوقع المخالفة ويحس أنه مطالب بالإقناع وإقامة الحجة — كما يقول العقاد — وذلك لأن المعرى لا يفهم لماذا نطلب المزيد من الحياة إذا كنا نزداد من التعب ، وفى الوقت نفسه لا يفهم أبو الطيب لماذا نقنع بالمغامرة القليلة إذا كان الموت فى طلب القليل كالموت فى طلب الكثير ، ولابد من مغامرة على كل حال[1] .

وحينما ينظر العقاد إلى شعر الحكمة من ناحية المزاج المحض ، فإنه ليسمع النقيضين من الشاعر الواحد ، بل يسمع النقيضين من الشاعر الذى اشتهر بالإقبال على الحياة والإقدام على الموت فى سبيل المجد والسلطان ، وذلك كما فى قول المتنبى[2] :

وإذا لم يكن من المـوت بد فمن العجـز أن تمـوت جبانا

فالمتنبى الذى يقول هذا هو الذى يقول :

وما الدهر أهل أن تؤمل عنـده حياة وأن يشتاق فيـه إلى النسل

ويرى العقاد أننا مع هذا الاختلاف نلمس علة الزهد هنا ، وعلة الطموح هناك فإذا هما يصدران عن خليقة واحـدة ، وهى خليقة الأنفة والكبرياء .

ويوضح العقاد أكثر من هذا حين يذهب إلى أن الرجل هنا لا يعرض عن الحياة قناعة بالقليل وعجزاً عن تكاليف الجد والطموح ، بل يعرض عن الدهر تعالياً على الدهر وإيماناً بأن هذا الدهر غير أهل لبقائه وإبقاء بنيه . وكذلك إذا غامر وقامر فإنما يغامر ويقامر ويقول[3] :

وإنى لمن قوم كأن نفـوسهم بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ومن ثم يتجلى الفرق بين الحالتين حين تصدران من خليقة واحدة ، وبين الحالتين حين تصدران من خليقتين متناقضتين . .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : بين الكتب والناس — ص ٦٨ وما بعدها .

وفى توضيح ذلك يورد قول يزيد بن المهلب[1]:

تأخرت أستبقى الحياة فلم أجد ... لنفسى حياة غير أن أتقدما

كما يورد قول أبى فرعون التميمى :

وما بى شىء فى الوغى غير أننى ... أخاف على فخارتى أن تحطما

ولو كنت مبتاعاً من السوق غيرها ... لدى الروع ما باليت أن أتقدما

يرى العقاد أن هذا شعر من بحر واحد ، ومن قافية واحدة فى موضوع واحد ، ولكنه يريك مدى الاختلاف بين المزاجين والطبيعتين ، من حيث ترى أن المزاج واحد فى طبيعة المتنبى وهو يدعو إلى الزهد والقناعة أو يدعو إلى المغامرة والطموح[2] .

وينتهى العقاد إلى أن الترجمة الصادقة إذا تمت لأمة من الأمم فى حكمة شعرائها ، فعلامة التمام فيها أن تكون ترجماناً لكل حالة ، وحجة لكل مستشهد ، وصورة متجلية لكل مزاج من أمزجة الحياة العامة أو الخاصة[3] .

ومن ناحية أخرى يذهب العقاد إلى أنه هكذا كان الشعر العربى فى تعبيره عن فلسفة الإقبال على الحياة وفلسفة الإعراض عنها فى عصور القوة والمجاهدة وعصور الاضمحلال والذبول[4] .

وفى مقام الاستدلال على هذا الفهم يقول العقاد : « إنك تستطيع أن ترجع إلى مواقع الكلام من شعر كثير من الشعراء فى كثير من العصور ، فتعلم أنه تعبير عن شعورهم فى مقام التعزى والتجمل ، وليس بالتعبير عن كل شعور فى كل مقام .

ويخلص العقاد إلى أن ملتقى الآراء فى حديثه هذا أن شعر الحكمة قمين أن يمثل لنا جميع جوانب الحياة ، ومنها فلسفة الزهد والقناعة ، على شريطة أن تأخذ مكانها ولا تجوز على أمكنة غيرها من فلسفات الحياة[5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : بين الكتب والناس ـ ص ٧٠ وما بعدها .

(٥) المرجع السابق ـ ص ٧٢ .

على أن العقاد يرى أن شعر الحكمة ضربان : الحكمة الصادقة وقد سبق التمثيل لها ، وهى من أصعب الشعر مراماً وأبعده مرتقى ، لايسلس قيادها لغير طائفة من الناس توحى إليهم الحقائق من أعماق الطبيعة ، فتجرى بها ألسنتهم تنضح ببلاغة النبوة وصدق التنزيل ، ويلقى أحدهم بالكلمة العابرة من عفو خاطره ومعين وجدانه ، فكأنما هى فصل الخطاب ، ومفرق الشبهات ، تستوعب فى أحرف معدودات مالا تزيده الأسفار الضافية إلا شرحاً وامتداداً ، وتسمعها فتشع فى ذهنك ضياءها ، وتريك كيف يتقابل العمق والبساطة ، ويأتلف القدم والجدة : قدم الحقيقة كأثبت ما تجلوها الحياة المتقلبة ، وجدّة النظر الثاقب ، والنفس الحية التى تطبع كل مرئى بطابعها[1] . .

هذه هى الحكمة الصادقة ، وهى غير مقصودة على إيراد الحقيقة المسلم بها ، وإنما هى الحقيقة كما تبصرها الفطرة الخصيبة والفطنة النافذة . وبغير ذلك لا تكون الحكمة إلا ملكاً مشاعاً للدهماء وكحصباء الطريق يحرزها من يلتقطها[2] .

أما الضرب الآخر من الحكمة ، فهو الحكمة المبتذلة أو المغشوشة المعتملة وأشرفها ما كان من قبيل تحصيل الحاصل ، وكلها لا فضل فيها لقائل على قائل ، ولا لسابق على ناقل ، إذا قارنا بينها وبين الحكمة من ذلك الطراز كانت كمن يحفر الآبار على شاطئ النهر الغزير . وكانت تلك كمن ينبط الماء من ينابيعه الصلدة لمن لوّحهم الصدى والهجير[3] .

وبهذا الفهم للحكمة الصادقة نظر إلى الحكمة فى شعر شوقى ، وخرج بنتيجة تتضمن أن شوقياً يروح ويغدو ، ينظم من أشباه البدهيات تلك النصائح الفاشية التى حفلت بها كتب التمرينات الابتدائية (كالعلم نافع ، والصدق منج ، والبركة فى البكور ، واحترم الأستاذ تتقدم ، وفى العجلة الندامة ، وفى التأنى

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٩٨ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ١٠٠ .

السلامة) وما إلى هذه النصائح والأمثال والحكم ، ينظمها ليشتهر بالحكمة وليصيح من فوقها[1] :

لى دولة الشعر دون العصر وائلة مفاخرى حـــكمى فيها وأمثالى

ثم يعرض لنا بعض أبياته فى الحكمة والأمثال التى استتبت له بها دولة الشعر ؟ :

عليكم لواء العلم فالفوز تحتـــــه وليس إذا الأعلام خانت بخذال

* * *

والعلم فى فضله أو فى مفاخره ركن الممالك صدر الدولة الحالى
يقـــل للعلم عند العارفين به ما تقدر النفس من حب وإجلال
بالعلم (تمتلك) الدنيـــا ونضرتها ولا نصيب من الدنيا لجهـــال

ويعلق عليها تعليقاً فيه شىء من حدة المزاج بقوله : « فليقارن القارئ بين هذه المفاخر وبين مفاخر التمرين الأول ، نحو (العلم نور ، من عاشر العلماء وقر ، تعلم العلم ، احفظ الدرس ، حلى النساء الذهب وحلى الرجال الأدب) ، وليسأل نفسه : ماذا زاد عليها ملك الشعر المتفرد بدولته ؟ وأى ميسم يبدو عليها من مياسم نفســـه ؟ وماذا فيها من وحى الشاعرية ، وإلهام البصيرة ، وَنُهْيَة العبقرية وأصالتها ؟ أليس كل ما يميز بينها الوزن والقافية ؟[2] » .

ثم يخلص من هذا كله إلى أن الحكمة المبتذلة أيسر ما يتعاطاه النظامون ، لأنها صوغ متاع مشاع ، على حين أنهم لا يمسون الحكمة العالية مساساً ، ولن يقاربوها ولو اختلاساً ، لأنهم لا يملكون جوهرها ولا يقدرونه لو وقع لهم ، ولن يحسنوا مضاهاته وإن اغتروا ببساطته وسهولته[3] .

وربما خدع بعض الناس فى بعض أقوالهم ، فخالوها من قبيل الحكمة العالية ، لما يبهرهم من رنين صياغتها وبريق طلائها ، فليعلم هؤلاء المحسنون الظن بحكمة النظامين أن أرقى ما يرتقون إليه أن يأتوا بكلمة مقبولة فى شئون المعيشة . ولكنه يفرق بين المعرفة المعيشية والمعرفة الحيوية ، ذاهباً إلى أن

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ص ١٠٠ ــ ١٠٥ .

المعرفة المعيشية بنت المران والمكابدة ، تقرأ آلافاً من أمثالها فى كتب اللياقة ونصائح « إياك ، وحذار ، وعليك » . أما المعرفة الحيوية ففيض مزايا الحياة النادرة ، وثمرة التفوق فى شمائلها المقدسة ، وضمائرها السرمدية ، كتابها صفحات الأكوان وسريرة الإنسان ، ومن ينابيعها تتفجر العقائد والأديان ، وتنبثق روح الرشد والبيان ، فالمعرفة الأولى إذن لون من ألوان البيئة المكتسبة والثانية قبس من نور الحياة الدائمة وشتان هذا شتان[1] .

وإذا وجبت لنا وقفة مع العقاد فى التجارب الشعرية ، لهى أوجب فى الحكمة منها لى أى غرض آخر ، وذلك لأن تطبيقه فى هذا الصدد تطبيقاً جزئياً ، ونظرياته النقدية هنا قاصرة ، وترفده فى هذه وتلك رواسب النقد القديم ، لأن النقد الحديث لا يعترف فى مفهوم الشعر وتجاربه بشعر الحكم بالمفهوم التقليدى له ، لأنه قد عفّى عليه الزمن ؛ ومن هنا نرى أن اعتراف العقاد واحتفاله به يعد قصوراً عن نقده الأصيل الذى عرفناه فيما سبق : وعن مستوى النقد الحديث فى هذا الصدد .

والذى لا شك فيه أن شعر الحكمة إذا كان موضوعاً لتجربة مصورة ، فلا بأس به كما فى شعر العقاد نفسه ، إذ أن شعره ملىء بهذا النوع من شعر الحكمة ، وذلك كتعبيره فيما سبق عن عبوسته وجهامته اللتين تبدوان على سحنته ، وكقوله فى موضع آخر تحت عنوان « القدر يشكو »[2] :

صغير يبتغى الكبرا ... وشيخ ود لو صغرا
وخال يشتهى عملا ... وذو عمل به ضجرا
ورب المال فى تعب ... وفى تعب من افتقرا
ويشقى المرء منهزماً ... ولا يرتاح منتصرا
ولا يرضى بلا عقب ... فإن يعقب فلا وزرا
ويبغى المجد فى لهف ... فإن يظفر به فترا

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ .

(٢) العقاد : وحى الأربعين ص ٤٢ .

ويحمـــد إن سلا فإذا تَوَلَّهَ قلبـــه زفـــرا!
فهـــل حاروا مع الأقـــدا ر ، أو هم حيروا القـــدرا ؟
شـــكاة ما لهـــا حـــكم ســـوى الخصمين إن حضرا

وكقوله تحت عنوان « عـــدل الموازين[1] » :

إنا نريد إذا ما الظلم حاق بنـــا عدل الأناسى لا عدل الموازين
عدل الموازين ظلم حين تنصبها على المساواة بين الحـــر والدون
ما فرقت كفة الميزان أو عـــدلت بين الحلى وأحجار الطواحـــين

أما الغزل ، فلقد تحدثنا عنه فيما سبق ، حينما تحدثنا عن العاطفة بين العشق والغزل ، وقد أفضنا فى الحديث فيه هناك ؛ ومن هنا فلا داعى للحديث عنه ثانية .

ثورة العقاد على المقلدين : والدارس لمقارنات العقاد بين الشعر العربى والشعر الإنجليزى يقف على ثورته على الشعر العربى القديم ودعوته للتجديد وأسسها وأصولها ، ودعوته للتأثر بالثقافات العالمية .

وفى هذا الصدد نراه ينعى على شعراء مصر — المعاصرين له — ضيق إحساسهم بالكون وبالحياة ، وأنهم لا يتمايزون كما يتمايز شعراء الأمم الشاعرة ، وأنه لا يرى فى كلامهم سعة للكون ولا عمقاً للحياة . غير أنه يرفض أن تكون العلة دائمة فى السليقة المصرية ، لا مطمع فى شفائها أبد الزمان[2] ، وفى الوقت نفسه يرجو لمصر « شعراً مصرياً » ذائعاً بين قراء الشعر تتجلى فيه سعة الكون وأسرار الحياة وألوان المواهب والملكات[3] ، وفى الوقت نفسه أيضاً يرد جهل المصريين بالشعر إلى أسباب كثيرة عارضة ، يرجع بعضها إلى مقاييس القدم التى كانت تجعل البداوة فى الجاهلية مثلا لكل كلام بليغ وكل شعر مأثور ويرجع بعضها كذلك إلى الدراسة الفرنسية التى أولعت بالزخارف والطلاوات والكياسة المتظرفة والمعانى المصطنعة ، ويرجع شىء منها إلى سوء فهم لطبيعة

---

(١) العقاد : وحى الأربعين — ص ٤٣ .

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات — ص ١١٥ ، ١١٦ .

الشعر يقصره على الصغائر ، ويكتفى منه بالظواهر ، ولا يراه أهلا للنظرة العالية التى ينبغى أن ينظر بها إليه ، ويرجع الشىء الكثير منها إلى عزلة الجماهير واحتجاب المرأة وعصور الظلم والجهالة التى ثقلت وطأتها على البلاد[1] » .

على أنه يذهب كذلك فى موازنته تلك إلى أن هناك وجه شبه بين الشعر العربى والشعر الإنجليزى ، من حيث المعانى « الحسية الفردية » ، تلك المعانى التى لا يحتاج الشاعر للشعور بها إلى أكثر من أن يكون إنساناً له بنية جسدية . ومطالب نفسية ، لا علاقة لها بالبيئة الاجتماعية ، فالحزن والغضب ، وحب المرأة ، ووصف المشاهد التى تقع عليها الحواس ، والألم الذى يصيب الجسم أو يمس النفس من ناحيته . كل هذه إحساسات يمارسها الإنسان الفرد ، لأن له تركيباً جسدياً يرى ويسمع ، ويجوع ويعطش ، ويشتهى ما يشتهى ، وتتصورها أنت فيه ، ولو لم تتصور له أمة ينتمى إليها وتاريخاً يرتبط به ، فهى إحساسات مرجعها إلى وظائف الجسد وتركيب الفرد من حيث هو كائن حى لا صلة له بالأمة والتاريخ ، وهذه هى الإحساسات التى يتشابه فى وصفها الشعر العربى والشعر الإنجليزى ، وتنعقد المقابلة فيها بين الشعرين ، فترى للعرب فضلا لا يقل عن فضل الإنجليز ، وقد يرجح عليه أحياناً ، لتفرغ العرب لهذه المعانى انصباب خواطرهم فى ناحيتها دون غيرها[2] .

ومن ثم فليس بالنادر أن ترى للشريف ، والبحترى ، والمتنبى ، وأبى نواس ، والعباس بن الأحنف ، وأبى العتاهية ، وأضراب بن مناذر ، والعتابى ، والحسين بن الضحاك ، وعلى بن الجهم ، ومن قبلهم فى الجاهلية ، ومن بعدهم من المحدثين . . . أن ترى لهؤلاء أبياتاً فى الرثاء والغزل والشكوى تضارع أبلغ ما نظم الإنجليز فى هذه المعانى ، وقد تفوقها على الجملة فى النفاذ والتوقد الذى تمتاز به الصرخات الحسية ، والومضات المحصورة ، وقد نرى

---

(١) المرجع السابق ص ١١٦ .

(٢) العقاد : ساعات صفحات ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

أن رثاء العرب يفضل رثاء الإنجليز فى هذه الخصلة ، فيمعن فى حسّ قارئه ويستبكيه ، على حين أن الرثاء الإنجليزى يستجيش عنده الخواطر المحزنة ويخاطبه بلسان البكاء الذى تفيض به أجفان العيون[1] .

ولا معدى لنا من أن نقول إن الشعر العربى لايتجاوز وصف المشاهد التى تقع عليها الحواس ؛ ومن ثم فإنه يدور أكثره على الحس ، فى الوقت الذى يدور أكثر الشعر الإنجليزى على العطف والخيال ، فالشاعر العربى إذا وصف جمال المرأة مثلا يصف امرأة لها سمات جسدية من الفرع إلى القدم تقاس وتكال ، وأما العاشق الإنجليزى فيوجه عنايته إلى وصف أثرها فى النفس ولا يشغل فنه بتصوير سماتها الجسدية ، ولكنه يصفها كأنها روح عاطف له ثوب من الجسد جميل ، ومن هنا فإن أشار إلى صفة من صفات هذا الثوب فليذكر به معنى من معانى العطف والتوسم يطهر أو يخبث على حسب النفوس والأذواق[2] .

وفى تصورنا أن بعض الغزل العذرى فى الشعر العربى يشتمل على هذه السمة ، لأنه كان يتحدث عن الحب العفيف ، وعما يلاقيه المحب من عذاب وما يعانيه من تباريح ، فى تحرز من الاستهتار ، وبعد عن الخلاعة وروح الاستمتاع ، والسر فى ذلك يرجع إلى أن الإسلام قد خلق إدراكاً جديداً للعاطفة ، وذلك بدعوته لجهاد النفس ، و من ثم زهد الشعراء الغزالون فى المتاع الحسى من طلب المتعة ، ومرضاة الشباب ، والظفر بلذات الحياة[3] .

على أن العقاد يستثنى من هذا الحكم على الشعراء العرب ابن الرومى حين يقول : « ولولا ابن الرومى لخلا الشعر العربى من ملكة التصوير العالية وتشبيهاته الخيالية الرفيعة ، فهو فى هذا الباب فريد هذا الشعر ، إن لم نقل إنه فريد أشعار العالم كله ، وهو نعم العوض عن تلك الخسارة التى لا يدركها نقادنا السابقون ، ومن حذا حذوهم من نقادنا التابعين[4] . .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ٣٤٥ ، ٤١١ .

(٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٠٠ وما بعدها .

(٤) العقاد : ساعات ـ ص ٢٤٤ .

ويرى العقاد أن الشعر العربى القديم مُنْبَتٌّ مقصور على أمة واحدة ، وأن شعر الإنجليز شعر متفتح الجوانب متصل بحياة الأمم الأخرى ، فإذا أردت أن تعزل الشعر العربى عن أشعار العالم شرقيها وغربيها وقديمها وحديثها لم يكلفك أكثر من حذف كلمات تسربت إليه من اللغات الأخرى ، وتبديل مصطلحات لا تتعدى ظواهر المعيشة ، وقل أن تبلغ إلى بواطن الأفكار والسرائر ، وذلك بعكس الشعر الإنجليزى لخصبه وامتداده الثقافى والنفسى[1].

وليس أدل على ذلك من أنك لو أردت أن تضع الشعر الإنجليزى بمعزل عن آداب العالم أو تخرج ما تسرب إليه من الآداب اليونانية والرومانية والفرنسية والإيطالية وعقائد المسيحية ، وما امتزج به من أساطير الشماليين والقلتيين ، وخالطه من حياة الإنسانية العامة فى مجموعها ، فإنك تحاول المستحيل ، ولن تفلح فيما تحاول ، وفى الوقت نفسه لن تفلح إذا حاولت أن تمسح عنه الصبغة الإنجليزية المستقلة والخصائص التى استفادها من عناصر هذه الأمة ، فأنت إذن بين شعر له صبغته القومية التى لا تختلط بصبغة أخرى ، وله فى الوقت نفسه وشائج إنسانية لا تمحو عنه تلك الصبغة القومية[2] .

ويرى العقاد أن هذا التصور للأشياء هو السبب فى اتساع الميثولوجى (الأساطير) لدى الآريين وضيقها عند الساميين ، إذ ليست الميثولوجى إلا وليدة القدرة على إلباس قوى الطبيعة وظواهرها ثوب الحياة ، ونسبة أعمال إليها تشبه أعمال الأحياء، وتلك طبيعة الآريين الذين امتازوا — كما قلنا — بقوة التشخيص والخيال على الساميين[3] » .

ويؤكد العقاد هذه النظرة حينما يذهب إلى أن هذا التصور هو السبب فى افتقار الأدب السامى بصفة عامة إلى الشعر القصصى ، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر فى الأدب الآرى ، لأننا إذا راجعنا أكبر قصص الهنود

---

(١) ، (٢) المرجع السابق ص ٢٤٤ — ٢٤٦ .

(٣) العقاد : مطالعات — ص ٢٩٨ .

والفرس ، وتقصينا الملاحم الغربية قديمها وحديثها ، وجدنا أنها تدور كلها على روايات الميثولوجى . وتستمد أصولها منها ، ومن ثم وسعت القصص منطقة الشعر فكانت له ينبوعاً تفرعت منه أساليبه وتشعبت أغراضه ومقاصده وحرم الشعر العربى منها فوقف به التدرج عند أبواب لا يتعداها[1] .

ونظراً لافتقار الشعر العربى الاجتماعية ، فإن الشاعر إذا وصف الحياة الإنسانية وصف حياة ضافية ، تتسع لمقامات المجتمع وأشتات دواعيه وتكاليفه وآداب طبقاته وأفراده ودخائل عقائده وثقافاته مما لا تتسع له حياة القبيلة ، أو الحياة الحضرية التى لا تزال على أوضاع القبيلة ، وذلك لأن علاقة الإنسان بالإنسان لدى الشاعر العربى محدودة ، وأسرار النفوس عنه محجوبة ممدودة ، وسذاجة العواطف خصلة ملازمة له مذكان التركيب فى هذه العواطف لا يأتى إلا من تركيب العلاقات بين الناس فى بيئات الحضارة[2] .

وعلى الرغم من اتهام العقاد للشعر العربى بفقدانه للقصة والتمثيلية ، نراه ينعى على بعض معاصريه الذين زعموا أن شعر القصة والتمثيلية هو مزية كل شاعر مجيد ، وأن الأوربيين نظموا فى القصص المسهبة ، ولم ينظم فيها العرب فخيل إلى معاصريه أن القصص إذن هو بيت القصيد . ينعى عليهم العقاد هذا الفهم مستدلا على ذلك بأنه كم من شاعر عظيم لا قصة له ، ولا شبه قصة ، وكأين من صاحب قصص مسهبات لا يعد من الشعراء ، وإنما القصة باب من أبواب الشعر يميزها الناقدون على غيرها من الأبواب بانفساح المجال فيها لوصف الأطوار وتمثيل المواقف وتصوير الإحساسات والعوارض التى تنتاب الرجال والنساء والكبار والصغار والعظماء والوضعاء ، فهو مظهر حسن لقوة الشاعرية وليست هى قوة الشاعرية[3] .

على أنه يرى كذلك أن القراء لا يستطيعون فهمه ، لأنهم يريدون من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التى بها يفهمونه ، ومن النفوس من لا يصلح

---

(١) المرجع السابق ص ٢٩٨ .

(٢) ، (٣) العقاد : ساعات صفحات ١٢٣ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ .

لتوقيع جميع أدوار الشعر عليه ، كما لا توقع أدوار « الأوركسترا » على القيثار أو المزهر ، لأن هذه الآلات الصغيرة لا تسع تلك الأنغام المتنوعة الكثيرة ، فإذا سمعت إحدى هذه النفوس أنشودة الشاعر الواسع النفس ، فسبيلها أن تستغرب رنة اللحن الذى ليس فى معزفها وتر يهتز به[1] .

وعلى الرغم من أن العقاد ، قد سبقه[2] إلى المقارنة بين الشعر العربى والإنجليزى الشيخ نجيب الحداد وأنه اهتدى إلى بعض الفروق التى تحدث فيها العقاد ، وإن لم يتعقبها الشيخ الحداد ، وعلى الرغم من أن حديث العقاد جاء فى سياق المقارنة بين الشعرين العربى والإنجليزى . . . على الرغم من هذا وذاك ، فإن حديث العقاد قد اشتمل فى الوقت نفسه على ثورة على الشعر العربى ، ودعوة تجديدية للأخذ به من ذلك المنحدر الذى وصل إليه ، بالنسبة للشعر فى الآداب العالمية ، ولا سيما أن حديث العقاد كان عام ١٩٢٨ ، أى إبّان استكمال مدرسته الشعرية ملامحها وقسماتها .

ويخلص العقاد إلى أنه من الظلم أن نفرض لشعرنا وجوداً إلى جانب الشعر الإنجليزى الذى يعبر عن الحياة والكون ، كما ينكر شعرنا — شعر المعنى والأسلوب — ذلك السفساف الذى يهذى به شعراؤنا الفارغون ، ويحكون به الشعر حكاية القردة للآدميين[3] .

وفى مقام التعليل يذهب العقاد إلى أن الشعر العربى تنقصه الحالات النفسية ، سواء أكان الشعر قديماً أم حديثاً . وذلك لأننا نفهم شعر الأسلوب وشعر المعانى الذهنية وشعر الألاعيب اللفظية والمعنوية ، ولكننا لا نفهم الشعر الذى يترجم لقارئه عن حالات النفس بغير ما حفاوة مقصودة بذلك الذى يسمونه شعر المعانى ويفهمون منه أن يكون الشاعر مختلقاً للخواطر ، مكثراً من المبتكرات المعتسفة ، مولعاً بالاستعارات والمواقف التى لا موقع فى القصيدة فنحن افتقرنا فى الإحساس النوع النزير ، أو لتفريقنا بين الشعر والإحساس

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٩٧ .
(٢) نجيب الحداد فى مختارات المنفلوطى ص ١٣٠ وما بعدها .
(٣) العقاد : ساعات — ص ١٣٦ .

نقرأ القصيدة التى تشرح لنا الحالة أو الحالات الكثيرة من عوارض النفس البشرية ، ثم لا نزال نترقب من الشاعر مغزاه ونتوهم النقص فى غرضه ، أو نحن نقرأ القصيدة التى تومض لنا بالصور الخيالية والمواقف الدقيقة ، ونعدوها كأننا لم نجد عندها مستوقفاً ولم نظفر بخبر[1] .

على أنه يضرب مثلا من الشعر الإنجليزى يوضح به شعر الحالات النفسية « لتوماس هاردى » بعنوان « قلت للحب »[2] :

قلت للحب : ليست الدنيا الآن كما عهدتها فى سالف الأيام ، أيام كان الناس يعبدونك ويعبدون أساليبك وبداوتك ، ويرفعون لك عرشاً لا تعلو عليه العروش ، أيام كانوا يسمونك الصبى والجميل والوحيد ، ويزعمونك باسطاً لهم تحت الشمس سماء النعيم ، قلت للحب . .

قلت له : إننا لنعلم اليوم ما لم يكونوا يعلمون . وإننا لضعاف رأى يوم أن كنا نفتح لك قلوبنا المفعمة ونضج إليك عسى أن تلقى فيها بلواعجك وآلامك . قلت للحب . .

وقلت له : ما أنت بالفتى ، ولا أنت بالجميـــل ، وما أنت بالجنى الصغير يلعب بسهامه ولا الملك الطهور يتخايل فى وسامة ، وما كان لك سيما الأوزة الناعمة ، ولا الحمامة الوادعة ، وإنما هى ملامح القسوة المتجهمة ملامحك ، وخناجر الحديد الطاعنة سهامك ، وسلاح الفتك والغيلة سلاحك . قلت للحب. .

قلت له : سحقاً لك يا حب إذن ، وفراقاً عنا إلى حيث لا معاد ! أو يفنى الإنسان ؟ تقول ويجهل الجيل غداً ما يكون وما يحول ؟ لقد شاخت نفوسنا يا حب فى هذا الزمان فما نبالى منك ذاك الوعيد ، وسيفنى الإنسان ! نعم ليذهب إلى حيث شاء . . قلت للحب . .

---

(١) ، (٢) العقاد : ساعات ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

وفى تعليقه على هاته القطعة نراه يتهم نقادنا أيضاً ، بأنهم لا يفهمون هذا النوع من الشعر ، وبأن مصيره عندهم « سلة المهملات » لأنهم أمساخ هازلون ، فى الوقت الذى يرى العقاد أنه من الظلم أن نفرض لشعرنا وجوداً إلى جانب هذا الكون المرهوب ، إذ لا « معنى » هنا ولا تزويق ولا « خيال »، ولا قلب ولا عكس ولا مراعاة نظير ، وإنما هى ترجمان صادق لحالة تعترى النفوس الشاعرة ، فهناك تعلم كم من الحياة يحتاج إليه الإنسان ليقول هذا المقال، وتفهم كيف أن ناظم هذه القطعة لم تفته صورة من صور الحب فى أجيال الخليقة من إنسان وحيوان ، فما قالها إلا بعد أن أحس شبع الإحساس بضراوة الحب المفترس يمعن فى عالم الحيوان قتلا لا رحمة فيه ولا إمهال ، وطغيان الحب الخالب لا يستغوى أبناء الفناء برونق الفتنة وهو موت أصم أعمى لا يصغى ولا يحيد ولا يحفل ما سعادة النفوس وما هناءة البيوت وما شقاء الآباء والأبناء والأمهات ، وما سموم الغيرة ، ومرارة اليأس الخفى وحسرات الفؤاد الكظيم ، وما هان على الشاعر أن يذهب نوع الإنسان إلى حيث يشاء إلا بعد أن بلا من الحب ما هو أشد من الفناء ، وإلا بعد صرعات لا منفذ فيها للرجاء ولا موضع فيها للعزاء ، فإلى جانب هذا الفتور الشاحب الذى يسميه فتور الشيخوخة جحيم عذاب لا فتور فيه ولا سكون ، ووراء هذه الملالة الهاجعة ، هاوية زافرة لا تبرد ولا تنام[1] .

ومعنى هذا أن العقاد يعجب بالشعر الذى يعبر عن الحالات النفسية ، أو صور الخيال التى عثر عليها فى قراءاته للشعراء العالميين ، وبخاصة شعراء الإنجليز ، فى الوقت الذى افتقدها فى الكثير من الشعر العربى .

ومن هنا ، والذى فهمناه من طول مصاحبتنا للعقاد فى نقده أنه كان ثائراً على الشعر العربى الذى كان يعاصره يومذاك ، ويتضح لنا ذلك من خلال أسلوبه فى المقابلة بين الشعر العربى والشعر الإنجليزى ، ومن حديثه عن شعرائنا وشعرنا العربى ، الذى يتضمن أن الحياة فى مفهوم شعرائنا هى ما يصلون إليه

(١) العقاد : ساعات ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

بالحواس فقط ، ولا دخل فى معرفتها للعطف والخيال والشعور ، ولذا فقد جاء شعرهم حسياً فى الأغلب الأعم منه .

وفى تصورنا أن السر فى ثورته يكمن فى دعم الدعوة إلى التجديد ، لكى يقيم أدبنا على أساس أنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ ، وذلك لشعوره بنقص أدبنا القومى ، وعدم كفايته لحاجات العصر .

وهذه هى نقطة البدء — كما يقول الدكتور هلال — فى التأثر بالآداب العالمية والتجديد ، وهى تمثل ملال الكتاب والشعراء للمألوف من تقاليد أدبهم وصورهم الفنية . وهذا الملال هو سبب خروج هؤلاء الكتاب والشعراء من نطاق أدبهم القومى طلباً للجديد من الآداب الأخرى ، ويتمثل هذا الخروج فى شبه ثورة على القديم ، وحرص على إكماله فى وقت معاً . يقول « جوته » : « ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه ، إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته »[1] .

جـ — الشعر والفكر :

يرى العقاد أن الفن والأدب وجدان ، ولكنه وجدان إنسان ، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس ، وارتفاع فى طبقة التفكير ، ولن يخلو الأدب المعبر عنه من هذا وذاك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه فى التفكير ، ولا يقال أنه أحس إحساساً تاماً لأنه لم يفكر تفكيراً تاماً ، بل يقال : إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير[2].

على أنه يشير إلى أن الفصل بين العقل والعاطفة فى الخطاب سوء فهم لماهية الكلام ، إذ ليس فى الكلام خطاب يتجه إلى العقل ولا يتصل بالعاطفة ، أو خطاب يتجه إلى العاطفة ولا يتصل بالعقل ، وكل خطاب فهو خطاب للإنسان كله بعقله وعاطفته مع زيادة فى التفكير تارة وزيادة فى العطف تارة أخرى[3] .

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ثالثة — ص ١١٢ .

(٢) العقاد : بعد الأعاصير (المقدمة) .

(٣) العقاد : بين الكتب والناس — ص ٢٧٣ .

ومن هنا يرى العقاد أن مسائل العقل البحت لا خطاب فيها من شخصية إلى شخصية ، لأنها سواء فى جميع الشخصيات العاقلة ، فإذا وجد الخطاب بين شخصية وأخرى ، فلا بد إذن من العطف إلى جانب التفكير[1] .

وفى تصور العقاد أنه لابد أن يحس الشاعر أفكاره وأن يفكر أحاسيسه ، وأن يترجم الأجسام إلى معان وأفكار نجتليها ونتصورها فى أذهاننا بدلا من أن نلمسها بحواسنا ، وقد عبر العقاد فيما سبق عن ذلك شعراً فى التصوير الشعرى ، لأنه متصل بالصورة والمقدرة الفنية عليها .

وقد سبق أن بينا أن الأساس الأول للصورة الشعرية هو الإحساس أو الإدراك الحى ، وهذا الإدراك ما هو إلا فهم أو تعقل بوساطة الصور ، أى أنه يسلك سبيله إلى الأفهام بوساطة الصورة لا التجريد ولا التعبير المباشر فهو خَلْقٌ أهم ميزته أن يلاك بالوجدان (ما يدرك بعون الحس الباطن أو الحدس) ، وهذا التاج الجمالى الشعرى أثر عمل فكرى من الشاعر ، وذو أثر فى جمهور الشاعر ، وسبيل الأول لخلقه الفكر ، ولا ينافى الشعر عمق تفكيره ، وسبيل الثانى فى فهمه الحس الباطن أو الوجدان وبهذا يفترق عن التفكير .

وتأسيساً على هذا الفهم نعى العقاد على من يفهمون الشعر على أنه وجدان خالص ، لا يخالطه شىء من الفكر قل أو كثر . وقد شايعهم فى هذا الفهم بعض النقاد[2] ، حينما كانوا يتصدون لنقد الشعر الذى يحتوى على نصيب من الفكر فيغمطونه حقه من التقدير والقيمة الأدبية ، على الرغم من ذلك نرى العقاد ينعى على الشعراء والنقاد معاً هذا الفهم الخاطئ ، وذلك حينما يقول :

« من الكلمات التى تلاك ولا تفهم قول القائلين إن الشعر « وجدان » وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر وإلا قيل فى شعره : إنه كلام لا يوحيه

---

(١) المرجع السابق ص ٢٧٣ .

(٢) فى مقدمة هؤلاء الدكتور محمد مندور فى كتابيه « فى الميزان الجديد » ص ١٠٣ و « النقد والنقاد المعاصرون » ص ١٠٠ ، و ١٢١ .

الوجدان ، أى وجدان ؟ انهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال وهو ألزم سؤال ، فالإنسان الهمجى له وجدان وله وشعور ولكن وجدانه كوجدان الحيوان وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل . والإنسان الصوفى له وجدان وشعور ، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين » [1] .

ويمضى العقاد فى توضيح هذه الفكرة فيذهب إلى أنه ليس شرط الوجدان ، أن يكون مقصوراً على أجهل الناس وأعجزهم عن التفكير ، لأننا لا نرادف بين معنى الجهل ومعنى الوجدان فى اللغة ، ولا فى مصطلحات الفنون والعلوم ، ويصح أن يشيع التعبير عن وجدان الجهلاء ، ولا يشيع التعبير عن وجدان النوابغ والأفذاذ ، ولكنها حينئذ مزية من مزايا الشيوع ، وليست مزية من مزايا الإتقان والارتفاع [2] .

والحقيقة التى يرى العقاد أنه ينبغى أن نحضرها فى أخلادنا ، هى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير ، وأن الشاهد على ذلك أدب الفحول بين شعراء الأمم العالمين ، ومنهم أمثال شكسبير ، وجيتى ، والخيام وأبى الطيب المتنبى [3] .

على أنه يخص الشعراء بالذكر ، لأن صدق ملاحظته هذه عليهم يجعلها أقمن بالصدق على الأدباء الناثرين . وليس أدل من ذلك من أنه يرى أن أغانى « شكسبير » مثلا سلسلة من الأفكار التى يمتزج فيها الفهم بالشعور ، ودع عنك قصائده التى نظمها فى الروايات ، أو أجراها على ألسنة الرجال والنساء ، إذ أن شعر الأغانى أحق شعر أن يقصر على « الوجدان » إذا صح ما يفهمه بعضهم من الأغراض الوجدانية وخلوها من التفكير [4] .

كما أن قصة فاوست الكبرى — وهى أعظم أعمال جيتى — هى فلسفة الحياة والبقاء ، وفلسفة الخير والشر ، وفلسفة المعرفة والضمير ، وليس فهمها بأيسر من فهم قضايا المنطق ومعادلات الرياضة والكيمياء [5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : بعد الأعاصير ، المقدمة .

(٥) بعد الأعاصير ، المقدمة .

ورباعيات الخيام يصح أن تسمى « فكر الخيّام » لأن الرباعية منها تدور على فكرة أو خلاصة أفكار ، ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين .

والحكم على المتنبي ميسر لمن يقرأ العربية وحدها ، ولا يقرأ غيرها من اللغات ، وليس فى قصائده قصيدة واحدة يقول القائل : إنه أهمل فيها الفكر ، وإنها وجدان بغير تفكير ، ويمثل العقاد لذلك بتلك القضية التى صاغها المتنبي فى بيت من الشعر إذ يقول : (١)

وإذا أتتك مذمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنى كامل

أو بهذه التقسيمات الوافية ، التى يقول فيها :

تصفو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى منها وما يتوقع

ولمن يغالط فى الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتطمع

ويعلق على هذين البيتين الأخيرين قائلا : « فإن التفكير — إذا ذهب فى هذا المعنى إلى غايته — لم يأت فيه بمزية بعد الجهل والغفلة والمغالطة فى الحقائق ، ولم يأت بشرح للغفلة أتم من الغفلة عن الماضى والمتوقع ، ولا بشرح لمغالطة النفس للحقائق أتم من تمادى المغالطة إلى الطبع فى المحال » (٢) .

وفى تصورنا أنه على الرغم من أن المتنبي لم يهمل الفكر فى أبياته تلك ، فإنه يريك فيها حكماً تتسم بالعمق والبساطة ، لأنها نابعة من وجدان الشاعر ذى النظر الثاقب ، والنفس الحية التى تطبع كل مرئى بطابعها .

والذى يؤخذ على العقاد فى ضوء ما بينا ، استصوابه لشعر الحكم ، فى سبيل دفاعه عن شعر الفكرة ، لأن شعر الحكمة قد عفى عليه الزمن ولا يعترف به النقد الحديث اللهم إلا إذا كان موضوعاً لتجربة كما سبق أن بينا ذلك . ومن ناحية أخرى فإن شعر الحكمة لا يتفق والصورة التى

---

(١) ، (٢) مقدمة بعد الأعاصير .

هى جوهر الشعر على حسب رأى العقـــاد نفسه . وهذه فجوات فى نقد العقاد دفعه إليها ما ترسب فى نفسه من النقد القديم . وبجانب ذلك نرى العقاد يلتمس الدليل أيضاً فى الموسيقى والغناء لأنهما قد يخلوان من اللفظ ، ولا يخلوان من التفكير ، إذ تلتقى الفلسفة العالية والموسيقى فى أن كلتيهما ترجم للإنسان عن وحى البداهة ولغة الحياة فى ضمائرها العميقة ولا يعلم الإنسان لحقائق الفلسفة العالية برهاناً أوثق من اقتناع البديهة ، ولا يعرف للطرب الذى تنير به الموسيقى سرائر حياته تعليلا غير ذلك الإحساس البدهى ، ومع ذلك فإنك قد تجـــد أن نشيد الرعاة وجـــدان ، ولكن الفرق بين الوجـــدانيين كأبعد فـــرق بين شيئين يوجـــدان فى طبيعـــة الإنسان (١) .

على أن هناك حقيقة أخرى فى هذا الموضوع عرض لها العقاد ، لأنها تعتبر دليلا آخر يضاف إلى الأدلة السابقة ، التى تهدف إلى أن الشعر الرفيع لا يخلو من عنصر التفكير ، وهذه الحقيقة تتضمن أن نقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان ، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة ، إذ قد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء ، ومزية الإنسان دائماً أن يحس حين يفكر ، وأن يفكر حين يحس ، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الأدب كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه(٢) .

وهذه الآراء والمبادئ العميقة تدلنا على تعمق العقاد وقراءاته فى النقد الأدبى الأوربى ، ذلك لأننا نستطيع أن نقول : إن فى الآراء السابقة لوناً من نقد « هازلت » حينما يرى أن الشعر أقوى صور التعبير عن إدراكنا أى شىء سواء أكان ساراً أم مؤلماً ، حقيراً أم جليلا مبهجاً أم محزناً ،

---

(١) ، (٢) العقاد : مقدمة بعد الأعاصير .

على أنه كان يحلل تفكير الشاعر المبدع للنص وهو ينقده ، ليرى هل يتسق فكره مع مشاعره .

كما أن شيللى Shelly قد ذهب إلى أن وظائف الملكة الشعرية مزدوجة فتخلق بإحداها مواد جديدة للمعرفة والقوة واللذة ، وتولد بالأخرى رغبة فى العقل لنشر هذه المواد من جديد وترتيبها تبعاً لنظام خاص يمكن أن يطلق عليه الجمال أو الحسن .

وإلى هـذا المعنى ذهب كذلك « ورد زورث » Wordsworth إذ يقول : إن الشعر من المعرفة كلها أنفاسها المترددة وروحها الشفاف ، إنه هو ماترى على جبين العلم من علائم العاطفة وتستطيع أن تقول فى الشاعر صادقاً ما قاله شكسبير عن الإنسان من « أنه يستذكر الماضى ويتسلف مقبل الأيام » ، بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك حينما قال : إن الشاعر يمتاز عن سائر الناس بقابليته العظيمة للتفكير والشعور حين لا يكون ثمت مؤثر خارجى ، يستثير ذلك التفكير أو الشعور ، وأن الشعر الجيد الذى يستحق التقدير ، مهما يختلف موضوعه ، لم ينظمه إلا رجل ، فضلا عما أوتيه من حس مرهف ممتاز ، قد أطال التفكير وغاص إلى أعماقه ، وذلك لأن فكر الإنسان يشكل مجرى شعوره المتدفق المتصل ويأخذ بزمامه ، ذلك الفكر الذى هو فى حقيقة الأمر صورة تمثل كل ما مضى بنا من مشاعر(١) .

بيد أننـا نرى العقاد يتعمق أكثر من ذلك فى الإحساس فيدعى أنه طبقات ، وليس بطبقة واحدة بين جميع الناس ، وكل طبقة من هذه

---

(١) راجع الكتب الآتية :

— Lecturs on the English Poets,by William Hazlitt (on Poetryingeneral)P. 1 etc.

— Selected Essays of William Hazliitt, Edited by: Geoffrey Keynes F.R.C.S. P. 723.

— Peacock's Four Ages of poetry Shelley's Defence of poetry Browning's Essays on Shelley, Edited by: H.F. Bbrett Smith. P. 23 etc.

— Wordsworth poetry and prose, with Essays by: Coleridge, Hazlitt De Quincey Preface of Lyrical Ballads P. 150 etc.

Biographia Literaria Vol. ii; pp. 45-57

بقات هى لغز مغلق بالنسبة إلى من يقفون دونها ولا يرتفعون إليها ، فإذا عبر أحد منها عن شعوره ، ولم يفهمه الذين يقصرون عنها ويهبطون دونها فليس ذلك بمخرجه من أفق الشعور الذى هو فيه ولكنه يخرجهم من ذلك الأفق الرفيع(١) .

ومن ناحية أخرى فإنه ينبه إلى سخافة شائعة فى مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون ، وهى اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان ، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس ؟ لأنه يحس فى زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح(٢) .

وبهذا الفهم العميق نراه يتجه إلى نقد شوقى فى شعره ، فيرى أن كل ميزاته إنما هى الصقل والمهـــارة وكياسة التعبير ، وما إليها من حسنات لاتخرج عن نطاق الصنعة فى النهاية ، لأنها كلها مما يكسب بالمرانة والتدريب ، ولا يولد مع المرء أو يكمن فى ملكاته بالفطرة التى لا تكسب ، ومن هنا فإنك لا تجد بيتاً واحداً أو قصيدة واحدة يعجز عنه أو عنها كل من تيسرت له أداة الصناعة بعد طول المرانة ، وذلك لن تجد فى معانيه مما لم تسمعه من العاديين من الناس فى أقوالهم وفلسفتهم وحكمهم ، وإذا نزع إلى الاستقلال بالرأى والابتكار فإنك لواجد فى معانيه ما هو أحط من معانى العاديين معدناً وأقل طائلا وأفشل مضموناً ، والجيد من معانيه لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائية « كالزبيب من العنب » و٢+٢=٤ وهلم جرا ، وأكثرها أتفه من هذه الطبقة(٣) .

ومعنى هذا أنه ينعى على شوقى فى شعره خلوه من الفكر ، ومحاكاته لأقوال العاديين وفلسفتهم ، الأمر الذى يباعد بينه وبين الفن ، اللهم إلا من زاوية الصناعة والمهارة التى تكسب بالدربة والمهارة والكياسة فى التعبير ، وكل هـــذه الأشياء إذا أجادها الشعراء فقط من غير الاعتماد على الفكر

---

(١) ، (٢) العقاد : مقدمة بعد الأعاصير .

(٣) راجع العقاد : شعراء مصر ــ ص ١٧١ وما بعدها ، وراجع كذلك الديوان فى الأدب والنقد ــ ص ٣٤ وما بعدها .

والعاطفة ، فإن الشعر ليغدو كالوظيفة الاجتماعية ، التى لا تحتاج إلى وحى فردى يرفده إلهام الشاعر وشفافيته واختراقه حجب المستقبل بخياله الابتكارى الأصيل . ومن هنا فإنه يعسر عليك التفريق بين شاعر وشاعر ، لأنهم جميعاً يدورون فى فلك واحد ويسيرون على خطوط حديدية معينة .

وعلى هذا الأساس أيضاً يفرق العقاد بين القصة والشعر فيذهب إلى أن الشعر أرفع من القصة فى طبقة الفن ، وذلك لزيادة المحصول مع قلة الأداء ، أما القصة فإنها تميل إلى النزول والإسفاف ، وذلك لأن محصولها قليل مع زيادة الأداء[1] .

ويشرح العقاد رأيه أكثر من هذا فيقول : « إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذى يعطيكه بيت كهذا البيت :

وتلفتت عينى فذ خفيت عنى الطلول تلفت القلب

أو هذا البيت :

كأن فؤادى فى مخالب طائر إذا ذكرت ليلى يشد به قبصا

أو هذا البيت :

أعيا الهوى كل ذى عقل فلست ترى إلا صحيحاً له حالات مجنون

لأن الأداة هنا موجزة سريعة ، والمحصول مسهب باق ، ولكنك لا تصل فى القصة إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة فى التمهيد والتشعيب »[2] .

وفى تصورنا أن هذا رأى خاص بالعقاد ، وقد يكون له سند فى النقد الرومانتيكى ، إذ أن الرومانتيكيين يرون أن الشعراء هم ذوو النفوس والقلوب من السراة المصطفين ، وأن شعرهم يمثل فجر إنسانية سعيدة فى المستقبل لأنهم يضحون فى سبيل الإنسانية فهم القادة الخيرون الذين بين

---

(١) ، (٢) عباس العقاد : فى بيتى صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ وما بعدها .

أيديهم مستقبل الإنسانية ، فى حين يعيشون فى عزلة غرباء عن المجتمع ، يتبرءون مما فيه كأنهم لا يشركونه فى شىء [1] .

ومعنى هذا أن الرومانتيكيين بنظرتهم هذه إلى الشاعر ، يرون أنه أرفع من سائر الفنانين المبدعين ، سواء كانوا يبدعون قصة أو مسرحية أو غيرهما ، وبالتالى يكون الشعر أرفع الأجناس الأدبية ، وهذا هو ما ذهب إليه العقاد ولا يزال يردده بين حين وحين[2] .

الشعر والفلسفة :

يرى العقاد أن الشاعر الكبير لابد له من فلسفة للحياة ، ولا بد له كذلك من إدراك للدنيا كلها ، ولا يتم هذا الإدراك إلا بوساطة صور تختلف كثيراً أو قليلا عن سائر الصور .

وفى تصور العقاد أن ما سبق هو المراد بفلسفة الشاعر ولا يتخطاه إلى معنى الفلسفة الشائع بين المفكرين ، لأن الفيلسوف يجرد كل شىء يراه بعين المفكر ، حيث تلتقى الكليات وتنعدم الفوارق والأجزاء . أما الشاعر فيجسم كل شئ ليراه بعين الفنان فى عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات[3] .

ومن ثم ينعى العقاد على النقاد سوء فهمهم الحقيقة الفلسفية والشعر معاً ، حينما يدعون التناقض بين الفلسفة والشعر كأنهما لا يلتقيان ، أو كأن تصوير بعض الإحساس لا يحتاج إلى فلسفة ، وتفهيم بعض الفلسفة لا يحتاج إلى إحساس[4] .

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ـ ص ٩٦ ، ٩٧ .

(٢) كان العقاد لا يفتأ يردد هذا المبدأ النقدى فى جلساته وندواته الخاصة والعامة حتى آخر حياته .

(٣) العقاد : ابن الرومى ص ٣١١ .

(٤) العقاد : ساعات ص ١٦٨ .

ويرى العقاد أن الذى دفعهم إلى هذا الفهم ، هو ظنهم أن الفلسفة لا تصدر إلا عن الفكر وحده مجرداً من الخيال والعاطفة ، وأن الشعر لا يصدر إلا عن الخيال والعاطفة بحتاً مجردين من الفكر ، كما أنهم لا يفرقون بين الحقائق التى تقر فى الروع وتنطبع فى البصيرة ، ثم تسلك سبيلها من العقل الباطن إلى العقل الظاهر ، فإذا هى موافقة له غير مستعصية على براهينه وأنماطه ، وبين الحقائق الذهنية الصرف التى يدركها الفكر الظاهر ابتداء ، كما تدرك المسائل الحسابية ، والمعلومات الإحصائية ، وهى مما لا يستجيش إحساساً ولا يحتاج إلى خيال[1] .

وبجانب ذلك يرى العقاد أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف فى النسب وتغاير فى المقادير . « فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقل من نصيب الشاعر ، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف ، فلا نعلم فيلسوفاً واحداً حقيقاً بهذا الاسم كان خلواً من السليقة الشعرية ، ولا شاعراً واحداً يوصف بالعظمة كان خلواً من الفكر الفلسفى ، وكيف يتأتى أن تعطل وظيفة الفكر فى نفس إنسان كبير القلب ، متيقظ الخاطر ، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم[2] » .

على أنه يربط بين الشعر والمعارف المعاصرة ، ويوجه الوجدان الاجتماعى لدى كبار الشعراء ، وبه يحدد إطلاقه الشعر من النفعية فيما سبق . وذلك حينما يستدل على ما ذهب إليه آنفاً مما لا يرقى إليه مجال للشك من ناقد أى ناقد ، إذ ذهب إلى أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية ، ورسل الحقائق والمذاهب فى كل عصر نبغوا فيه ، فمكانهم — إذن — فى تاريخ تقديم المعارف والآراء لا يعفيه ولا يغض منه

---

(١) العقاد : مطالعات ص ١٤٤ .

(٢) العقاد : مطالعات — ص ١٤٤ .

مكانهم فى تواريخ الآداب والفنون ، ودعوتهم المقصودة أو اللدنية إلى تصحيح الأذواق ، وتقويم الأخلاق لا تضيع سدى فى جانب أناشيدهم الشجية ومعانيهم الخيالية[1] .

وعلى هذا النحو كان « شكسبير » شاعراً ناطق الفكر حتى فى أغانيه الغزلية ، بل هكذا كان جيتى ، وشيللر ، وهينى ، شعراء الألمان الأدباء الفلاسفة فى استعدادهم وسيرة حياتهم ، وفيما يستقرى من مجموعة أعمالهم ، بل هكذا كان بيرون وورد زورث ، وسونبرن من الشعراء المجاهدين فى جهادهم ، بل هكذا كان من قبلهم جميعاً دانتى اليجيرى إمام النهضة الإيطالية ، بل هكذا كان كل شاعر عظيم فى أية لغة وبين أى قبيل[2] .

ثم يسلك العقاد بنا دروباً أخرى تبين لنا صدق قوله ، وترد فى الوقت نفسه الواقفين عند الظواهر إلى رأى أصح وأكمل فى فهم الملكة الشعرية ، وتعرف القرابة الحميمة بين الشعر والفلسفة .

وفى هذا الصدد ينظر العقاد فى تاريخ آدابنا العربية ، ويقف عند أكبر شعراء اللغة العربية فى رأى الأكثرين من النقاد والقراء . ثم يتساءل عن سبب امتيازهم على غيرهم ممن لم يصلوا إلى هذا المرتقى الأدبى . . أهى قلة الفكر فى شعرهم أم كثرته ؟ ؟ أهى اقتصارهم على المعانى الغنائية أم طرقهم لأبواب المعانى المختلفة وتوفرهم على فنون القول المتشعبة ؟ ؟ بيد أنه يرى أن دواوينهم تشتمل على جواب قاطع عن هذا ، وفحواه أنهم فاقوا أولئك الشعراء بأن كانوا أوسع منهم جوانب نفس ، وأجمع منهم لملكات الشعر والفلسفة ، ومواهب الإحساس والتأمل ، وأنهم أقدر على النظر فيما حولهم ممن نظروا فى ناحية واحدة ، فحسرت أبصارهم عن غيرهم ، وداروا فيها طول عمرهم لا يتحولون عنها[3] .

---

(١) العقاد : مطالعات ـ ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٢) العقاد : مطالعات ـ ص ١٤٥ .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٥ ، ١٤٦ .

وفى اعتقادنا أن هناك فرقاً بين أن يكون الشاعر متعدد جوانب النفس ، قديراً على النظر فيما حوله ، متعمقاً فى نظرته للحيـــاة ، وبين أن يكون مستخدماً لضروب الفلسفة فى شعره ، ألغازاً ومعميات على القراء ، ولا يفطن إليها إلا من كانوا على قدر غير ضئيل بفلسفة « أرسطو » وغيره من الفلاسفة ، ومن هنا فنحن نتســاءل حينئذ عن كيفية مزج الفلسفة – بمعنى الآراء والمذاهب – فى الشعر ؟ . وهل نجد أحداً من شعراء العربية استخدم الفلسفة بهذا المعنى فى شعره ؟ ؟[1] .

غير أننا نرى أن العقاد هو الذى يهدينا إلى الإجابة عن سؤالنا هذا ، إذ بين لنا أن من شعراء العربية من ولج عالم الآراء والمذاهب ، وذلك حينما استثنى من الشعراء المعرى والمتنبى ، كما أنه بين أن الحقائق المطبوعة لا تكاد تقر فى نفس المتنبى مثلا حتى يرسلها بحججها على نمط لا يفرق بينه وبين أسلوب الفلاسفة فى التدليل إلا طابع السليقة وحرارة العاطفة ، ويضرب لذلك مثلا من شعر المتنبى ، مثل قوله[2] :

إلف هــذا الهواء أوقع فى الأنفـ ـــس أن الحمـــام مر المذاق
والأسى قبـــل فرقة الروح عجز والأسى لا يكون بعـــد الفـــراق

ثم يعلق العقاد على هذين البيتين بقوله : « فتأمل هذين البيتين ، ألاترى أنه قد قرن كل حكم فيها بسببه أو بتفسيره ، وبإقامة الدليل الذى ينفى الغرابة عنه ؟ ؟ أليس العقل هنا مساوقاً للطبع ، متأهباً لتعزيز حكمه وتسويغ نظره وتمحيص المساعدة الطيعة السمحة له ؟ فمذهب المتنبى فى الحياة ثمرة هذا التزاوج بين طبعه وعقله ، ونتيجة القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها ، أو هضمها هضماً تغتذى به السليقة والذهن فى وقت معاً . وهذه هى صيغة المذاهب التى تستنبط من أقوال الشعراء ، وتحمل فى أطوائها حجة الشعر والفلسفة التى تفتح لها منافذ القلوب والعقول[3] »

---

(١) المرجع السابق .

(٢) ، (٣) العقاد : مطالعات – ص ١٤٦ .

وفى تصورنا أن استدلال العقاد بشعر الحكم يغض من شأن نظريات العقاد فى النقد ، لأنه استدل بشعر تافه الصور . ولعل هذا يلحق بتناقض العقاد بين الفكر والشعر الذى هو قصور وتبريزه فيهما ، ثم تأثير الماضى مع ذلك فيه .

ويتضح مما تقدم مدى علاقة الفكر والفلسفة بالشعر ، وذلك بأن يكون على هيئة تزاوج بين طبع الشاعر وعقله ونتيجة لقـــدرته على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها ، أو هضمها هضما تغتذى به السليقة والذهن فى وقت معاً ، بحيث إذا تم للشاعر هذا أمكننا أن نطلق عليه بأنه صاحب مذهب فى الحياة ، يمكن أن نستنبطه من خلال شعره ، كما استنبط العقاد ذلك من شعر المتنبى ؛ إذ ذهب إلى أن هناك تقارباً بين المتنبى « ونيتشه » فيما قرراه من أصول الأخلاق وغاية الحياة ، وأن هذا التقارب فى حقيقته من مصادفات الآداب العجيبة وذلك لأن آراء المتنبى وآراء المفكر الألمانى تتفق فى مسائل كثيرة اتفاقاً توءمياً ، وإن كان كل منهما ينتهى إلى قوم وعصر وحضارة ، ولغة غير التى ينتمى إليها الآخر ، تتفق فى مقاييس الحيـــاة وقيم الأخلاق ، وصرامة العبارة ، وتفاصيل وجزئيات شتى مما يتفرع على هذه الأصول . ووجهة النظر على الأقل متحدة فى كل ما نظم الشاعر ، وخط المفكر ، من المعانى الخاصة والعامة ، فمن قرأ المتنبى ، ثم قرأ « نيتشه » ، لابد أن تكر به الذاكرة إلى كثير من أبيات المتنبى ، ووقائع حياته كلما قرب الطرف فى صفحات « نيتشه » من رأى إلى رأى ومن خطوة إلى خطوة ، ولابد أن يشعر وهو يتنقل من أحدهما إلى الآخر أنه يتنقل فى جو واحد وبيئة واحدة ، وإن اختلفت الجانبين بعض المعالم والأوضاع[1] .

وفى مجال التمثيل يورد العقاد قول « نيتشه » فى الحرب : « أحبوا السلم كوسيلة إلى الحرب . والسلم القصير خير من السلم الطويل ، وقوله :

---

(١) العقاد : مطالعات ــ ص ١٥٦ .

لاأقول لكم اعملوا بل قاتلوا ، لا أوصيكم بالسلم بل بالنصر ، فليكن كل عملكم كفاحاً ، وليكن كل سلمكم نصراً . إنكم تقولون: إن الغاية الحسنة هى الجديرة بأن تقدس كل شيء حتى الحرب ، فأقول لكم : إن الحرب الحسنة هى التى تقدس بكل غاية . . الحرب والشجاعة قد صنعتا للناس مالم يصنعه الإحسان . وشجاعتكم لاعطفكم هى التى أنقذت المغلوبين[1]» .

وبعد تبسيط آراء نيتشه « تبسيطاً مذموماً يرى أن لها لوناً فى أبيات المتنبى الآتية :

ومن طلب الفتح الجليل فإنما مفاتيحه البيض الدقاق الصوارم

وقوله فى هذا المعنى كذلك :

أعلى الممالك ما يبنى على الأسل والطعن عند محبيهن كالقبل

وقوله كذلك :

إذا لم تجزهم دار قوم مودة أجاز القنا ، والخوف خير من الود

ثم يورد كذلك قول « نيتشه » فى منشأ الحكومة من كتاب « أصل الأخلاق » ، إذ يقول : « مما هو جلى بنفسه أن الحكومة إن هى إلا جماعة من ذوى النفوس الضارية ، من أبناء العناصر المتآمرة الغلابة الذين تدربوا على الحرب والتدمير ، فلا يحجمون عن حط مخالبهم على أى ملأ يصادفونه من الأقوام الهائمين بغير قرار ولا نظام ، فيخضع لهم هؤلاء وإن كانوا أكثر منهم عدداً . هذا هو منشأ الحكومة على الأرض . أما تلك الفكرة الحمقاء التى ترجع بها إلى الاتفاق والتعاهد ، فاحسبها مفروغاً منها ؛ فالرجل القادر على السيطرة المخلوق للسيادة الذى يبدو العنف من أعماله وهيئته ماذا يعنيه من الاتفاقات؟ إن أمثاله لا يناقشون ، إنهم يطلعون طلوع القضاء بلا علة ولا عذر ولا تمهيد . إنهم كالبرق الخاطف أرهب وأوحى وأقوى حجة ،

---

(١) المرجع السابق ـ ص ١٥٧ .

وأشد مخالفة للمعهود من أن — نعم حتى من أن تحوك الكراهية لهم فى النفوس »[1] .

وهذا القول فى منشأ الحكومة ، يذكر العقاد بقول المتنبى : [2]

إنمـــا أنفس الأنيس سبـــاع يتفارسن جهـــرة واغتيـــالا

وقوله :

وكن على حـــذر للناس تستره ولا يغـــرك منهم ثغـــر مبتسم
ولا تشـــك إلى خلـــق فتشتمـــه شكوى الجريح إلى الغربان والرخم

أو قوله فيما يقرب من هذا :

الذل يظهـــر فى الذليـــل مـــودة وأود منـــه لمـــن يود الأرقم

والذى نفهمه مما سبق أن « نيتشه » فى واد آخر ، لأنه يستقبح المستبد الحق فى استخدام القوة فى سبيل غاية أكبر لنبوغه ، وكلام المتنبى فى الوصولية والحقد على الناس وأنه يخفف فى مساعيه وهم حائلون دون آماله .

ثم أخذ العقاد يتحدث عن الموافقات والالتقاءات بين « نيتشه » والمتنبى فيما يتصل بأخلاق الإنسان وعلاقته بأخلاق الحيوان ، وفيما يتصل بالتعلم والتزود من المعرفة وغير ذلك من الأمور التى جعلت العقاد يؤكد نظرته السابقة التى تتضمن أن هناك تقارباً ظاهراً بين المتنبى « ونيتشه » فيما قرراه من أصول الأخلاق وغاية الحياة . .

ونحن نتساءل فى هذا المقام ، هل معنى هذا أن « نيتشة » قد عرف المتنبى حتى أصبح يعتقد ما كان يعتقده المتنبى ، وينظر إلى الحياة نظرته ؟ ؟

بيد أن العقاد يجيب عن هذا التساؤل بما يتضمن أنه لولا أنه يرى « جذور فلسفة نيتشه سارية أمامه فى منابتها ، ويعرف علاقتها بما تقدمها من الفلسفات وما أحاط بها من المؤثرات . لقال إن المتنبى غير مجهول عنـــد نيتشه ، وإن هذا المستشرق اللغوى الذى كان معنياً فى بادئ حياته بلغات الشرق

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات — ص ١٥٧ ، و ١٥٨ .

قد عرف المتنبي فى بعض ترجماته إلى الألمانية أو الفرنسية أو اللاتينية[1] .

ويدلل على ذلك بتساؤله : « ألم يكن نيشته يدرس العبرية ، ويعنى على التبع بأخواتها اللغات السامية ؟ ألم يكن المتنبي مترجماً إلى كثير من اللغات الأوربية إبان اشتغال نيتشه بالدرس والمذاكرة ؟ ولكنه احتمال من الاحتمالات التى تعن للذهن ، ولا يرى موجباً لإقصائها والبت ببطلانها ، فلا نزيد فى ترجيحه على هذا الحد[2] . »

وبجانب ذلك نراه فى دراسته للمعرى ، يذهب أيضاً إلى أن إشارته إلى تنازع البقاء أشبه بالتدقيق العملى منها باللمحة الشعرية ، وأقرب إلى هذا التأمل الدائم المتسلسل منها إلى النظرة العارضة التى لا تبدأ فى الخلد حتى تنتهى وينطوى أثرها[3] .

ويبدو من دراسة العقاد للمعرّى أنه كان ناقماً على تنازع البقاء ، كما نرى ذلك فى نظمه ونثره ، إذ شعر به شعور المقاتل الأعزل بالهزيمة ، وأوحى الألم والإشفاق إلى وجدانه قبل تسعة قرون ما أوحاه الاطلاع والاستقصاء والتنقيب إلى فكر « دارون » فى الزمن الأخير[4] .

ويمكننا أن نقول : إن المعرى بدأ بالشكوى من التنازع بين الناس ، ولحظه على حقيقته وهو أقرب الأشياء إلى أذهان الناس لو التفتوا إليه ، ولكنك على كثرة الشعراء لا تقرؤه ممثلا فى شعر واحد ، كما هو ممثل فى شعر المعرى مثل قوله[5]

تناهبت العيش النفوس بقوة فإن كنت تسطيع النهاب فناهب

وزاد على ذلك فبين ضرورة هذا الخلاف حين قال :

لولا التخالف لم تركض لغارتها خيل ولم تقن أرماح وأسياف

يمكننا أن نقول : هل معنى هذا أن ما أدركه المعرى بشاعريته يتفق وما وصل إليه « دارون » ؟ ؟

---

(١) ، (٢) العقاد : مطالعات ــ ص ١٥٦ ، و ١٥٧ .

(٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : الفصول ص ١ ، ٢ ، ٣ ، وقد نشرت هذه الآراء فى « المقتطف » فى سبتمبر ١٩١١ .

والجواب عن ذلك أن إدراك المعرى كان من باب الخيال الواسع الذى يبتكر ويفترض فإذا بك أمام الدنيا وقد عرفتها من جميع جوانبها . أما ما أدركه « دارون » ، فإنه كما قال العقاد نفسه إنه وصل إليه من الاطلاع والاستقصاء والتنقيب .

ومن هنا نستطيع أن نقول كذلك : إن مذهب الشاعر فى حياته ، إنما يرادف — ومن وجهة نظرنا — نظرته واتجاهه وتعاطفه مع هذه الحياة ، وليس المقصود به أنه مذهب من تلك المذاهب التى نراها عند المفكرين والفلاسفة ، بمعنى أن له أصولا وقواعد ومبادئ يلتزمها الشاعر ، ويسير على هديها من واقع تلك القواعد والأصول والنظريات ، لا من واقع فكره ممزوجاً بوجدانه نحو الحياة .

ومما يؤيد فهمنا السابق لمذهب الشاعر فى الحياة ما ذهب إليه العقاد من أن الشاعر الكبير لابد له من فلسفة للحياة ، أو فهم لها على وجه من الوجوه . وهذه هى مزية الشاعر الكبير على الشعراء الصغراء ؛ فإذا قرأت عشرين شاعراً كبيراً ، فأنت أمام عشرين نسخة من الدنيا ، أو أمام عشرين مثالا لها ، كل منها مخالف لغيره مستقل عنه فى طريقة تمثيله ، لأن الشاعر الكبير يشعر بكل شىء حوله ، فما من مظهر ولا مخبر إلا وله وقع من قلبه وصدى فى ضميره ، ولأنه مستقل فى إدراكه وشعوره ، ينحو نحو غيره ، فاذا قرأت شعره فهناك الدنيا كلها ممثلة فى ذلك الشعر على طريقته التى لاتشبهها طريقة أخرى[1] .

وفى تصورنا أن ما ذهب إليه العقاد حق لا مرية فيه وهو ثمرة اطلاع عميق وثقافة واسعة ترفدهما أصالة فذة وعبقرية خلاقة . .

وفى ضوء ماسبق نجد أننا لانتفق مع الدكتور مندور فيما ذهب إليه من أن « الأستاذ العقاد يقحم النظريات الفلسفية التى تقوم كمذاهب ذات أسس نظرية عميقة شاملة فى ميدان الأدب ، فيكتب فصولا طويلة ليدلل

---

(١) العقاد : ابن الرومى ص ٣١٠ ، و ٣١١ .

بها على أن أبا العلاء قال بالاشتراكية ، أو ببقاء الأصلح وما إلى ذلك مما قد يدل على براعة الناقد ، ولكنه لا يغني شيئاً من فهمنا لنفسية أبي العلاء ومأساته التي صدر عنها في كل ما كتب من شعر إحساس أو فكرة »[1] .

ويضيف إلى ذلك وصفه لهذه المحاولات بأنها محاولات باطلة ، لأن أبا العلاء لم يحلم بشيء من هذا ، ومذاهب الاشتراكية والنشوء غير بيت من الشعر أو جملة منثورة ، « وإنه لتعسف باطل أن يزج العقاد بتلك الكلمات الضخمة في معرض الحديث عن شاعر مسكين كأبي العلاء[2] » .

على أنه يجدر بنا أن نقول : إن الدكتور مندور هو الذي أوحى إلينا بمخالفته ، وذلك من واقع حديثه عن دراسة العقاد للمعري ؛ إذ يقول : « وهذه مجادلة يبرع فيها العقاد ، ولكنها لا تخلو من مغالطات ، فالشعر لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف ، وبخاصة الغنائي منه ، وفرق بين أن يتفلسف الشاعر ، وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة في الحياة والطبيعة ووجهة نظر محددة إليها ، كما أن هناك فرقاً كبيراً بين التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجدان الشاعر ، وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه ، وبين التفلسف أو الفلسفة[3] » .

أقول : لا أوافق الدكتور مندور لأن هذه المذاهب التي ادعى أن العقاد أقحمها في ميدان النقد والأدب ، إنما قامت أول ماقامت على افتراضات من الباحثين أولا ، والافتراض لا يرفده إلا الخيال ، وإذا صح أن خيال المعري قد اخترق حجب الحقيقة وفضها قبل افتراض أصحاب تلك المذاهب بالقرون الكثيرة ، إذا صح ذلك ، فإنه يكون هناك علاقة ما ، أي علاقة بين الشاعر وبين أصحاب هذه المذاهب ، وإذا صح أن الشاعر قد هضم هذه الافتراضات المؤدية إلى الحقيقة التي عنى بمعرفتها من واقع حياته ونظرته إليها ، إذا صح أنه قد هضمها هضما تغتذى به سليقته الشعورية وذهنه في وقت معاً .

---

(١) ، (٢) الدكتور محمد مندور : في الميزان الجديد ـ ص ١٣٣ ، ١٦٠ ـ ط ثالثة .

(٣) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ٩٨ .

وإذا صح هذا وذاك ، فإننا نكون قد وصلنا إلى اتجاه للشاعر نستنبطه من شعره ويحمل فى أطوائه حجة الشعر والفلسفة معاً ، تلك الحجة التى تفتح لها منافذ القلوب والعقول ، ومن هنا فإننا نرى أنه كان لابد من أن يدرس العقاد تلك الإشارات لهذه النظريات فى شعر الشاعر حتى يتسنى له أن يعرف مدى عمق الشاعر وتفكيره فى كل ما يعن له وما يلحظه فى مشاهداته .

على أنه إذا كانت مهمة الشاعر أن يعمق فهمنا للحياة بوساطة التعبير الموحى الجميل الصادق ، فإن الشعر الذى يشتمل على إرشادات لبعض المذاهب التى تحققت بعد قرون عن طريق العلم يكون ذا قيمة أدبية عالية تحمل فى ثناياها خلود الشاعر مع الخالدين .

ومن هنا نرانا بعد مخالفتنا للدكتور مندور نؤمن بما قاله العقاد فى هذا الصدد ، إذ أنه يفرض القراءة والتفكير على الشعراء ، ولا يؤمن بشاعر عظيم لا تستخرج من شعره فلسفة جامعة للحياة ، وليس الشعر فى نظره خيالا محضاً ، ولا هو بطلاء مزركش لا عمق له من البديهة والفهم الأصيل ، وإنما الشعر لديه إحساس وبداهة وفطنة [1] ، وأن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف فى النسب وتغاير فى المقادير ، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

ثم ينتهى العقاد إلى أنه يريد من كلامه هذا أن يتقرر فى أذهان الشعراء والنقاد معاً ، ولذا فإنه كرره فى دراسته للمتنبى [2] ، وللمعرى [3] ، وأخيراً فى هذا الموضع للفرق بين الشعر والفلسفة [4] .

والذى لا شك فيه أن عمق ثقافة الشاعر واطلاعه على النظريات أمر جوهرى ، ولكن الذى نتساءل حوله هو : إلى أى مدى يمكن للشاعر

---

(١) العقاد : ساعات ـ ص ١٦٥ .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : مطالعات ـ ص ١١٨ وما بعدها ، وص ٧٠ وما بعدها ، والفصول ـ ص ٢ وما بعدها وساعات ـ ص ١٦٥ .

أن يهتدى إلى نظرية أو ما يقرب منها ، لأن حديث المعرى والمتنبي قبل ذلك لا يعدو أن يكون من باب الخواطر النفسية المتفرقة ؟ ؟

وللإجابه عن ذلك التساؤل ينبغى أن نحضر فى أخلادنا ما قاله العقاد فيما سبق ، إذ لم يقل أكثر من أن إشاراته إلى تنازع البقاء والاشتراكية قريبة إلى هذا التأمل الدائم المتسلسل منها إلى النظرية العارضة . ذلك التأمل الذى يفضى إلى الناس بأسرار الحياة وعجائب الطبيعة . على أنه كان دقيقاً كل الدقة حينما تحدث عن اشتراكية المعرى ، إذ قال بالحرف الواحد ، « على أن للمعرى أبياتاً فى الرثاء لحال الفقراء كادت تسلكه فى عداد شعراء الاشتراكية كقوله[1] :

لقد جاءنا هذا الشتاء وتحته ... فقير معرى أو أمير مدوج
وقد يرزق المحدود أقوات أمة ... ويحرم قوتاً واحد وهو أحوج

وقوله :

كيف لا يشرك المضيقين فى النعمة قوم عليهم النعماء ؟

وقوله :

إن شقاً يلوح فى باطن البر ... ة قسم بينى وبين الضعيف

ثم يعقب على هذه الأبيات بقوله : « نعم إن الاشتراكية لا تعتمد فى حقوقها على الرحمة ، ولكنها لاتطلب من شعرائها أكثر مماقال المعرى[2] » .

فتعبير العقاد يكاد يؤكد ما ذهبنا إليه من أن مبعث هذه الإشارات هو تأمل المعرى الدائم ، ومزجه بين فكره ووجدانه تجاه الحياة .

ومما يؤكد هذا الفهم ويقويه كذلك أنه يصرح بأنه قصر كلامه على درس مزاج المعرى ، لأنه لا يعود بفلسفة الرجل إلا إلى مرجع واحد وراء

---

(١) العقاد : الفصول ـ ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق ـ الصفحة نفسها .

كل مرجع ، وهو مزاجه وما أضافه إليه تأثير البيئة والحوادث ، فكل ما يؤثر عنه من التقشف ، والقول بتنازع البقاء ، والنهى عن الزواج ، وغيرها ، إنما هو نتيجة خلق متأصل فيه ، لم يزده الاطلاع والتحصيل غير صيغة العبارات واصطلاحات العلم (١) .

وينتهى إلى أن البحث فى فلسفة المعرى إنما هو درس مزاجه وردّ أفكاره وخواطره إلى خواص هذا المزاج التى ساعدتها البيئة على الظهور (٢).

ومن ثم فإننا لا نرى العقاد يقول بأن الشعراء أصحاب مذاهب فلسفية بمفهومها المتعارف عليه لدى الفلاسفة ، بمعنى أن لهذه المذاهب أصولا وقواعد ومبادئ يلتزمها الشاعر ويسير على هديها ، وإنما قال فقط : إن هذه الإشارات إلى تلك المذاهب ، من باب الخيال الواسع الذى يبتكر ويفترض ، فإذا بك أمام الدنيا وقد عرفتها من جميع جوانبها .

نقول ذلك لأننا إذا أمعنا النظر فيما انتهى إليه الدكتور مندور ، نجد أن العقاد ، لم يقل غير ذلك ، إذ أنه لم يشترط فى الشعر أن يكون فلسفة صرفاً ، أو منطقاً بحتاً ، أو علما مجرداً ، بل إن مما يؤكد لنا ذلك أنه ذهب فى فهم منطق الإنسان مذهباً جديداً كل الجدة ، امتاح عناصر فهمه له من طبيعته الفنية ، وذلك إذ يرى « أن كل منطق لا يكون صحيحاً ، إلا إذا دخل فى حسابه أمران محيطان بنا ، متغلغلان فيها ، لا مهرب منهما ولا روغان ، نعنى بهذين الأمرين « المجهول » أولا ، و« العاطفة » ثانياً ، فهما راصدان لكل قضية منطقية يهدمانها هدماً ، ما لم يكن لهما فى زواياها مكان مقدور ، فالعالم لا شأن له بالمجهول ، وليس له شأن كبير بالعاطفة كما يحسها الشعراء ، وهو إذا أراد حصر نفسه فى معمله ، وخرج منه بنتيجة علمية لا غبار عليها من ناحية النقد والاستقراء ، ولكن الفيلسوف إذا خرج إلى دنيا لا مجهول فيها ولا عاطفة توحى إليها ، إنما يخرج إلى دنيا غير دنياة

---

(١) ، (٢) العقاد : الفصول صفحات ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .

هذه ، وإنما يأتى لنا بفلسفة خليقة بعالم آخر غير عالمنا الذى يحيط به مجهوله ، وتعمل فيه عواطفه ، وقد يصيب بمنطقه هذا فى حقائق الأرقام والإحصاءات ولكنه لا يصيب به فى معانى الشعور وأسرار الحياة ، إذ كيف يحسب حساباً لهذه المعانى والأسرار ، وهو لا يحسها ولا ينقاد لدافعها ؟ وكيف يصيب فى المباحث النفسية وهو لا يحسب حساباً لتلك المعانى والأسرار[1] » .

ويتضح من كلام العقاد السابق ، أنه ليس هناك مجال لما أخذه الدكتور محمد مندور عليه بالنسبة لفلسفة العقاد أو تفلسفه على حد تعبيره ، لأن العقاد لم يقل بذلك ، ولكنه قال بضده حينما نقد شعر جميل صدقى الزهاوى[2] ، وأخذ عليه أنه يسعى إلى الحقيقة على جناح من العقل لا يعضده جناح من الشعور ، ولذا فإن الحقيقة تخونه فى هذه الحالة .

ومعنى هذا أن فهم الإنسان للكون لا يتصور إلا بالعقل معتمداً على البديهة والشعور ، وأنه ليس نصيب الإنسان من الفهم ما يعلم أنه يعلمه ، لأنه يفهم أشياء شتى بالبديهة والخيال ، ولا يعلم بها وهى تعمل عملها فى الإحساس والتفكير .

ثم يذهب العقاد فى نقده للزهاوى إلى أبعد من هذا ، وذلك حينما ينكر على الزهاوى أن « تكون الحواس أبواباً للمعرفة مستثنياً من ذلك معرفة ذاتى ، ولا آذن للخيال أو العاطفة أن يلجا باب الشعر ، إلا إذا اطمأنت إلى أنهما لا يفسدان وجه الحقيقة التى ما زلت أتغنى بها فى شعرى[3] » .

ينكر العقاد على الزهاوى هذا الزعم ، لأنه يرى أن الحياة هى التى خلقت الحواس ، وهى صقلتها وهذبتها وألهمتها أن تعى ما يتصل بها ، وأن الحياة لم تعلن إفلاسها بعد خلق الحواس ولا قبله . . هى شىء أكبر من الحواس ، وهى على اتصال وثيق لا انفصام له بهذا الوجود ، قبل أن نفتح

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ص ٢٠٠ .

(٢) شاعر من العراق وقعت بينه وبين العقاد معركة ادبية حول هذا الموضوع .

(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٢٢٤ ، و ٢٢٥ .

بينها وبينه نوافذ الآناف والأذواق والأسماع والأبصار ، وأن الحواس تتفاضل بقدر مافيها من الشعور والاستعداد من باطن النفس لا من ظواهر الأشياء[1] .

ويمضى العقاد فى التدليل على صدق نظرته ذاهباً إلى أن الدنيا لا تتغير ، ولكن نظر الشاب إليها غير نظر الشيخ ، وإحساسه بها على الجملة غير إحساسه لماذا ؟ لأن الحواس تستمد شعورها من القوة الحية التى خلقتها ونوعتها ، وهى قادرة على تغيير الخلق والتنويع « . . فلتكن للحواس إذن معرفتها المحدودة التى نعهدها فى العلوم والصناعات ، ولكن لا يغرب عنا أبداً أن وراء هذه الحواس ينبوعاً لا ينفد من وسائل الإدراك ، وإن كان إدراكاً لا حد له من الصيغ والتعريفات[2] » .

كما ينكر العقاد على الزهاوى فهمه للخيال والعاطفة كذلك ، حينما ذهب إلى أن الإنسان الأول والحيوان نصيبه من الخيال والبديهة أكبر من نصيب الإنسان الأخير ، وأن الفيلسوف لايرضى العواطف ، ومثل لذلك « بدارون » الذى خالف عواطف الناس[3] .

يذهب العقاد فى مخالفته للزهاوى فى هذا الصدد ، إلى أن الحقيقة أن الحيوان لا خيال له ولا بديهة ، وأن الإنسان الأول أقل نصيباً من الإنسان الأخير فى هاتين الملكتين « وليس نصيبنا من الفهم ما نعلم أننا نفهمه ، بل نحن نفهم أشياء شتى بالبديهة (الحواس) والخيال ولا نعلم بها وهى تعمل عملها فى الإحساس والتفكير[4] » .

ويذهب العقاد أيضاً فى رفضه فهم الزهاوى للعلاقة بين الفيلسوف والعواطف والخيال إلى أن الخيال كان أصدق من العقل ألوفاً من السنين حين كان العقل يجزم بقيام كل نوع على انفراده ، وكان الخيال يقص علينا قصصه ويجزم لنا بتقارب الأنواع ، وتلاقح الإنسان والحيوان[5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) المرجع السابق ـ ص ٢٢٥ ، و ٢٢٦ .

حقيقة : إن الخيال لم يفصل لنا « النظرية العلمية ، لأن له شأناً غير هذا الشأن ، ولكن ألم يعْمُ العقل عن تلك النظرية كل العمى ، يوم أن كان الخيال يرسمها محرفة من وراء الظلال والرموز[1] .

على أن العقاد يرى أيضاً « أن دارون ما كان لينفذ بفطنته إلى تقارب الأنواع لولا روح العطف الذى كان يحس به خوالج الحيوان وتعبيراتها على الوجوه والأعضـــاء ، وهل يمكن أن يؤلف كتاب « التعبيرات الحيوانية ودلالاتها » رجل لا يخالطه العطف العميق ، ولا يسرى بينه وبين الأحياء سيال من الإحساس الدقيق ؟ وما هو نصيب العقل بعد هذا فى مذهب النشوء والارتقاء ؟ ما كان له من نصيب إلا أن يصحح أخطاءه هو لا أخطاء الخيال ولا أخطاء الإحساس . فالحقائق التى استند إليها النشوئيون قائمة منذ الأبد ، والعقل هو الذى كان يداريها ، أو يضلل فيها الخيال والإحساس[2] » .

ويتضح مما سبق أن العاطفة شىء موجود لا يصح المنطق إلا إذا حسب له حسابه ، وأن أى منطق لا يحق له أن يقول عن عمل من أعمال الناس ينبغى أن يكون هكذا ، أو لا ينبغى أن يكون كذلك إن لم يكن يحس العاطفـــة الإنسانية ، ويستكنه مضامينها ويقيم لها وزناً .

ثم يخلص العقاد من هذا كله إلى أن الزهاوى صاحب ملكة علمية رياضية من طراز رفيع ، وأنه يصيب فى تفكيره ما طرق من المسائل التى يُجتزأ فيها بالاستقراء والتحليل ، ولا تفتقر إلى البديهة (الحدس) والشعر ، فمن ينشده فلينشد عالماً ينظم ، أو يجنح إلى الفلسفة فهو قمين بإصغاء إليه وإقبال عليه فى هذا المجال ، وأن خير مكان له هو بين رجال العلوم ورادة القضايا المنطقية[3] .

ومعنى هذا أن مآخذ الدكتور مندور على العقاد فى هذه القضية قد هدمت من أساسها ، وذلك بعد أن عرضنا من نقد للزهاوى ما يعارضها ، إذ أن العقاد

---

(١) المرجع الســابق .
(٢) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٢٢٦ .
(٣) المرجع السابق ـ ص ٢٠٢ ، و ٢٠٣ .

لم يوافق الزهاوى على شعره ، الذى هو من عمل العقل فقط . وبين لنا قيمة الخيال والعاطفة بجانب العقل فى فهم الحقيقة بالنسبة إلى الشاعر والفيلسوف معاً .

ونحن نشارك العقاد فيما ذهب إليه من أن الشعر لا يعتمد على العقل وحده ولا على الخيال وحده ، وإنما يعتمد عليهما معاً ، والذى يترتب على مشاركتنا هذه للعقاد ، أننا نرفض مآخذ الدكتور مندور على العقاد ، ومن ذهب مذهب الدكتور مندور فى هذه القضية .

آثار

اتجاهات التجديد في النقد عند العقاد

الفصل الأول

معارك العقاد في النقد

نتحدث فى هذا الفصل عن معارك العقاد النقدية ، لأن الحديث عن اتجاهات التجديد فى النقد عند العقاد ، لم ينته بانتهاء الباب الثانى ؛ إذ أن هذه المعارك قد أضافت جديداً إلى اتجاهاته النقدية لا يمكن تغافله ، ما دمنا بصدد الحديث عن اتجاهاته فى النقد ، كما أنها عمقت بعض المبادئ التى تحدثنا عنها فى الباب الثانى .

على أننا سنعمد فى حديثنا فى هذا الفصل إلى تقرير معاركه مع كل من اعترك معهم العقاد على حدة ، ثم نستخلص فى النهاية المبادئ النقدية التى أضافتها هذه المعارك إلى مبادئه التى سبق الحديث عنها فى الباب الثانى .

احمد شوقى :

من المعروف لدينا الآن بعد أن انتهينا من الباب الثانى ، أن نقد العقاد فى مستهل حياته الأدبية قد انصب أكثره على الشاعر أحمد شوقى باعتباره أكبر الشعراء التقليديين فى الشعر الغنائى ، ولكن هناك بعض نقدات لم نذكرها فى الباب الثانى ، لأنها أخذت طابع المعركة من ناحية ، ولأنها تبين عن تطور رأى العقاد فى شوقى — إلى حد ما — من ناحية أخرى .

وخلاصة ما يقال فى معركة العقاد مع شوقى حول رثائه لعثمان غالب أنها تدور حول مبدأ الصدق ، لأن شوقى فى رثائه لعثمان غالب لم يكن صادقاً فى تعبيره ، ومن هنا فإنه قد خلط فى إحساساته ، لأنه لم يعبر عن إحساسه

هو بالمصاب ، ولكنه ألقى مهمة الحزن على عاتق الزهر تارة ، وعلى غارب السحاب تارة أخرى ، وقد وكلها إلى الطبيعة لتقيم عليه مأتماً ومناحة مرة ثالثة .

ومعنى هذا أن العقاد يرى أن كل ميزات شوقى تتلخص فى الصقل والمهارة وتقليد الشعراء الأقدمين ، وأنه لا يصل إلى شأوهم فى التقليد ، ومن أمثلتنا لذلك أبيات شوقى على قبر بطرس غالى التى تمثل أول معركة شنها العقاد على شوقى . .

ومن ناحية أخرى نراه يرمى شوقى بفساد الذوق فى رثائه لعثمان غالب ، إذ صدق نية الرثاء ، وبر بوعده لنفسه ، واغتبط بما دب عليه من المعانى الدقيقة والنكات الأنيقة ، وذلك لأنه استطاع أن يذكر الزهر بمناسبة ولو فى غير موضعها ، فى جزء من قصيدته[1] .

ويرى العقاد أن رثاءه لا يرثيه إلا السذج البلهاء ، الذين يحسبون أن الإخصائيين إذا ماتوا لم يفجعوا أحداً غير المواد التى تفرغوا لدرسها ، وتوفروا على البحث فيها ، والذين إذا أودى أحد أولئك الإخصائيين أسفوا ، ووصفوا أسفهم عليه « مباشرة » ولم يتخلوا عن مهمة الحزن ليلقوها على الزهر تارة ، وعلى غارب السحاب تارة أخرى ، أو يكلوها إلى الطبيعة كلها ، بأرضها وسمائها وأمواتها وأحيائها ، ويجعلوا النفس الإنسانية أو نفس المصاب بالبلية آخر من يحس فى هذا الكون بفقد عزيز[2] ؟.

وفى مقام التدليل على رأيه فى رثاء شوقى يسوق من هذه القصيدة قوله[3] :

ضجت لمصرع غالب فى الأرض (مملكة النبات)
أمست (بتيجان) عليه من الحداد منكسات

---

(١) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) ، (٣) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٤٥ وما بعدها .

قامت على (ساق) لغيبتـــــه وأقعدت الجهـــات
فى مأتم تلقى الطبيعـــــــــة فيه بين النائحـــات
وترى (نجوم الأرض) من جزع موائد كاسفات
والزهر فى (أكمـــامه) يبكى بدمع الغاديات
حسبت (أقاحى) الربا والعهد فيها مومضات
و (شقائق النعمان) آ بت بالخدود مخمّشات

فى هذه الأبيات استطاع شوقى أن يرينا أن الأزهار لا تجرى على سنن المجاملة فى النواح كالنساء ، وإنما تحزن على من هى غرس يده ، وجنى معرفته ، ونبت نعمته ورعايته ، فلو فجعت البلاد مثلا بموت عالم من علماء المعادن لما سمح لزهرة واحدة أن تريق دمعة أسفاً لفرقته ، وإنما كان لا يضيق به الخيال الفسيح والذوق المليح ، فكان يجعل اسوداد الفحم حداداً عليه ، وصلابة الحديد جموداً لهول المصاب فيه وكان يجعل اصفرار الذهب وجلاً ، واحمرار النحاس احتقاناً ، ولين القصدير ذوباناً ، إلى آخر ما هناك من ألوان العذاب التى تلم بالمعادن الصلاب[1] » .

ويتهكم العقاد بشوقى حينما يتساءل عن أنواع من النبات لم يسمها شوقى فى تلك المناحة التى جعل الطبيعة فيها إحدى النائحات « فقط » . . ماذا كان من شأن القطن بأصنافه ؟ وماذا صنع القمح والشعير ؟ بل ماذا صنع البصل والكرات والملوخية والقثاء فى ذلك المأتم العميم[2] ؟ .

ويزداد تهكمه حينما يتساءل عن سكوت شوقى عن هذه الأنواع وغيرها ، فهل ذاك لأنها لم تكن من أتباع النباتى الكبير ؟ أم لأن من خواص تلك الأنواع التى يعلمها الشعراء ويجهلها النباتيون أنها مضيعة للعهد ناكرة للجميل ، أم لعلها لا تنتمى إلى عالم النبات وإن ردها الناس إليه ، كالمرجان يحسبه قوم نباتاً ويحسبه آخرون جماداً وهو من عالم الحيوان ؟ أم هو الصدق فى الخبر والأمانة فى التبليغ أوحيا إليه ما قال ، فذكر فريقاً وسكت عن فريق ، رأى الرجل

---

(١) ، (٢) العقاد : الديوان فى النقد والادب ص ٤٧ ، ٤٨ .

الأقاحى باهتة ذابلة على غير عهدها ، وأبصر شقائق النعمان تخمش خدودها فأبرأ ذمته وأدى أمانته ، ولم ير القطن ولا القمح ولا سواهما يصنع شيئاً ، فربأ بشعره عن شهادة الزور والتخرُّص ، وسجل عليهما ما سجل من جمود الطبائع وقسوة القلوب[1] .

ويخلص من تساؤله إلى أن هذه الأسئلة ما كان له أن يسألها لولا أهميتها وخطورتها ، ولولا أننا تعلمنا أن نرقب أعين كل جامد ونابت وحى ، حاشا الإنسان ، تعرفاً لجلائل الأنباء ، واستطلاعاً لخفايا الحوادث قبل أن تنبض بها أوتار البرق ويطير بها النجابون ، ولولا أننا عرفنا ماذا ينبغى أن تحذر الأمة من موت الأخصائيين من رجالاتها ، وأنها مسئولة أن تضن بأرواحهم مخافة أن تمتقع نرجسة أو تسود فحمة[2] . .

وبعد ذلك ينقد العقاد الجزء الثانى من قصيدة شوقى فى رثاء عثمان غالب العالم الطبيب ، بعد رثائه لعثمان غالب العالم النباتى ، إذ يقول شوقى[3] :

أما مصاب الطب فيه فسل به ملأ الأساة
أودى الحمام بشيخهم ومآبهم فى المعضلات
ملقى الدروس المسفرا ت عن الغروس المثمرات

يرى العقاد أن شوقى لم ينح نحوه الأول فى رثائه ، لا استهجاناً له أو توبة عنه ، بل لأن القريحة خانته وخذله الاختراع . .

ومن ثم نرى العقاد يقلد شوقى فى رثائه لعثمان غالب العالم النباتى ، يقلده العقاد ليرثى عثمان غالب العالم الطبيب بهذه الأبيات[4] :

طربت لمصرع غالب فى الأرض رسل الحميات
قد مات « غالب » جندها فتمردت بعد « الممات »
أمست جراثيم الملا ر يا من سرور «ظاهرات»
وتفرق التيفوس والتيفود فى كل الجهات

---

(١) المرجع السابق .
(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : الديوان فى النقد والأدب ص ٤٨ ، ٤٩ .

وتألب المكروب والبكتريا بعد الشتات
وبكت قوارير الصبا دل بالدموع السائلات

ويرى العقاد أنه ليس فى هذه الأبيات من فضل سوى فضل التقليد للشاعر المجيد . ومن لم يعجبه تقليده ، فليقل له فيم أخطأ المحاكاة ، وخالفه فى الاحتذاء ، وند عن القياس . .

ومن ناحية أخرى يذهب العقاد إلى أن شوقى لو أراد أن يمازح الرجل بكلام يعرض له فيه بصناعته وعمله ، مسترسلا فى الدعابة مستهتراً بالمجون منبسطاً فى الفكاهة ، لما استطاع أن يضرب على أوقع من هذه النغمة[1] .

وينعى على شوقى هذا الصنيع حينما يتساءل بقوله : « فليت شعرى بأى ذوق مزج بين هذين الشعورين المتباعدين تباعد القطبين ؟ أبذوق الشاعر المفطور الذى يميز بين شبهات السرائر وهجسات الضمائر ، والذى لا تدق عنه أخفت همسات العواطف ولا تلتبس عليه أخفى ألوانها ؟ يقولون : إن أذن الموسيقى المطبوع تميز بين ثلاثة آلاف نبرة مختلفة ، ولو قلنا : إن خطرة الشاعر ينبغى أن تميز بين ثلاثة آلاف خطرة من خطرات الإحساس المتوحشة المتنوعة لما أخطأنا ، فما ظنك بأمير الشعراء لا يميز بين إحساسين اثنين ضخمين لا يشتبهان ولا يتقابلان ولا يجتمعان — أحدهما لا تحسه النفس إلا فى أبهج ساعات الحياة : ساعة التبسط والانشراح ، والثانى إنما يخامرها فى أقدس مواقف الموت وأجلها : موقف تمجيد العظيم الراحل ، والعظة بسيرته . . ألا هكذا فليمت الإحساس النبيل الصادق ، وإلا فلا موت ، بل نحن فى دار الخلود[2] » .

كما ينعى العقاد على القراء استحسانهم لشعر شوقى مع ما فيه من فساد ذوق ، ويرجع سبب ذلك إلى فساد أذواقهم وطبائعهم أيضاً ، ويصفهم بأنهم من ذوى العاهات النفسية البارزة ، لأنهم يستحسنون مثل هذا الشعر على غثاثته وعواره ، ويدعون أنه شعر صاف[3] .

---

(١) العقاد : المرجع السابق .

(٢) ، (٣) العقاد : الديوان فى النقد والأدب ص ٤٩ ، ٥٠ .

أما المعركة الثانية بين العقاد وشوقى فكانت حول الشعر والتعبير المباشر ، وخلاصة ما يقال فيها أنها دارت حول مبدأ الصدق ، لأن العقاد يرى أن شوقى لا ينشد شعره بباعث من شعوره ومزاجه ، ومن ثم لم تظهر شخصيته فى شعره ظهوراً مباشراً .

وقد سبق أن بينا أن العقاد يذهب إلى أن مصر التى كان ينظم شوقى فى تاريخها هى مصر الأسر المالكة والعروش الحاكمة ، وليست بمصر الشعب والسلالات الوطنية ، أو هى مصر التى يعنى بها رجل من رجال البلاط يقرن الحاضر إلى الماضى بهذه السلسلة « البلاطية »[1] .

ويذهب العقاد إلى أبعد من ذلك حينما يرى أن شوقى لم ينس البلاط وهو يصف السماء ومنازل « التشريفات » فيها ، بقوله فى مدح النبى — عليه السلام[2] :

وقيل كل نبى عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

وعلى هذا الأساس كان شوقى فى كل سياساته وقومياته ، إذ أنها لا تعبر عن نفسه حقيقة ، ولا عن الشعب المصرى ، وذلك يرجع بعضه إلى مزاجه من حيث إنه تركى متمصر ، نشأ فى بيئة الترك « الحكوميين » المتمصرين الذين سوا التفرنج مساً ولم يتغلغلوا فيه ، ويرجع البعض الآخر إلى عمله[3] .

على أنه يرى أن السبب الأكبر ، والذى هو فوق هذا وذاك ، أنه كان ; ل عن الأمة فى شعوره ، لا يخامرها بعطفه ولا تخامره بعطفها ، ولايناضل فى ميدانها نضال من يهمه النصر أو الهزيمة[4] .

وعلى هذا الفهم يرى العقاد أن شوقياً لم يخلع « كسوة التشريفة » فى قصيدة من قصائده ، ولا بيت من أبياته ، فليست الصفات ولا الأخلاق ولا الآراء التى يثنى عليها هى التى تمثله فى حقيقة نفسه ودخيلة ضميره ، ولكنها هى

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : شعراء مصر — ص ١٨٥ .

(٤) المرجع السابق — ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

الصفات والأخلاق والآراء التى يلبسها المرء « يوم التشريفة » ويتقلدها وهو قائم على منصب الوظيفة ، وهذه مطابقة بين الرجل وعمله ، وليس فيها شعور وخوالج قدر ما فيها من الذكاء الذى يستطيع أن يوائم بين شعره والمراسيم والشعارات التى تحيط به ليل نهار فى القصر .

ومعنى هذا بوضوح أن العقاد ينفى عن شوقى الصدق فى شعره الذى زعم أنه شعر قومى لأنه يعالج مسائل السياسة المصرية ، لأن القومية فى تصور العقاد تظهر فى خوالج النفوس أكثر كثيراً جداً مما تظهر فى أسماء المعالم وعناوين المدن والأشخاص[1] .

وتأسيساً على هذا الفهم ينفى عن شوقى أن يكون شاعراً قومياً ، لأنه تركى متمصر ، ولا يستطيع هذا التركى المتمصر أن يكون قومياً بشعوره ومزاجه كما يكون الشاعر المصرى الذى يعبر بها عن ذات نفسه التى لا تحاكى ولا تقلد ، ولو كانت موضوعاتها إنسانية لا تنحصر فى عناوين هذه البلاد[2] .

ويتضح مما سبق أن شوقياً غير صادق فى سياسياته وقومياته ، لأنه لاينشد شعره بشعوره ومزاجه ، ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نعثر على شوقى الإنسان بصفاته وأخلاقه من وراء شعره .

ومن ثم نرانا نقف وجهاً لوجه أمام مبدأ نقدى آخر يطبقه العقاد على سياسيات شوقى وقومياته ، ويتمثل هذا المبدأ فى أن الشاعر الذى لا يعرف من شعره ، لا يستحق أن يعرف ، إذ يقرر العقاد أننا لا نستطيع أن نعرف شخصية شوقى من شعره ، وينعى على من فهموا أن ارتداء شوقى « كسوة التشريفة » فى شعره ، إحدى دلالات الشخصية ، ومعانيها التى نطلبها فى الشاعرية ، لأنه ليس من الشخصية أن يخفى الإنسان شخصه ، وأن يكون على حكم المنصب الذى يشبهه فيه المئات ، ولا يكون على حكم الطبع الذى لا يشبهه فيه أحد[3] .

---

(١) و (٢) العقاد : شعراء ـ مصر ١٨٥ ، و ١٨٦ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ١٨٦ ، و ١٨٧ .

وهذا يدل على أن العقاد لا يريد من الشخصية أن تظهر ملابساتها الطارئة ولكن الذى يريده منها ، أن يظهر الإنسان الذى يكمن وراء هذه الملابسات العارضة مثل كسوة التشريفات لدى شوقى وأمثاله من الشعراء التقليديين . .

كما أنه ليس من الشخصية فى شىء أن يكون الإنسان « كسوة تشريفة » يلبسها كل لابس ، ويتقلدها كل متقلد ، ويبدو فيها كما وضعه المنصب ، لا كما خلقه الله[1] .

وفى تصورنا أن نقد العقاد لسياسيات شوقى وقومياته فيه مغالاة ، لأن شوقى فى هذا النوع من الشعر كان يدور فى معظمه فى فلك المناسبات العامة يسايرها ويحكيها . وهذا النوع من الشعر لا يفصح عن الشاعر المنشئ له فى الأغلب الأعم ، لأنه يترجم عن العواطف الجماعية العامة ، ولا يترجم عن العواطف الفردية الخاصة . كما أنه يعبر عن الشعور النوعى لأوساط الناس ، ولا يعبر عن الشعور الذاتى لصاحبه . ومما يؤيد ما ذهبنا إليه ، ما صرح لى به أكثر من مرة أن نقده لشوقى كان على أساس أنه شاعر محاط بنوع من العظمة المدّعاة ، ومن هنا ينظر إلى شعره نظرته إلى أشعار الشعراء العظام ، وأنه أقعده فى جيله شاعراً كغيره من الشعراء لا أكثر ولا أقل ، لأننى أعتقد أنه بالإضافة إلى عدم صدقه فى هذا النوع من الشعر فإنه لم يستطع أن يبرز إحساسه بالأحداث التى تدور حوله فى قالب رواية خرافية لا علاقة بينها وبين حوادث اليوم فى الظاهر ، ولا شأن لها بمشكلات السياسة ، ولم يستطع أن يحيل غضبه السياسى الذى يجيش بخاطره إلى صرخة نفسية تفعل فعلها فى حث العزائم ، ولا تتسمى بالأسماء التى يعرفها أوساط الناس .

على أننا لا نظلم شوقياً ، لأنه ابن تراثه وجيله ، وسيظل أمداً ما مصدراً من مصادر الاستثاره القومية فى الاستشهاد بشعره والتغنى به ، حتى إنك لتستطيع أن تؤرخ الحوادث الجارية من قصائده ، ولعلك تجد مهمتك أسهل

---

(١) المرجع نفسه ـ ص ١٨٧ .

وأيسر من مراجعة الصحف[1] . سيظل أمداً ما مصدراً إلى أن يتحوّل الذوق العربى فى فهمه الشعر على هذا النحو ، إلى فهم الشعر الصحيح كما يتفق والذوق السليم فى هذا الصدد .

وبهذا الفهم لشوقى فى سياسياته وقومياته ، نختلف مع الدكتور شوقى ضيف ، حينما يذهب إلى أن شوقياً فى هذا الضرب من الشعر يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ، لأنه علق نفسه بالقصر منذ صغره ، وعاش لصاحبه ، ولم يعش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك ليعيش لمجتمعه ، وكأنه يفر ، أو يتخلص من شخصيته ومعتقداته ، وللشاعر الحق فى هذا التخلص ما دام هو الذى يسعى إليه ، ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا ، لا يهمنا أن يعيش الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد يكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها وهمومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا ، فهو قد شارك مصر وشارك العالم العربى فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبر عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه ينفخ فى بوق كبير ، يفزع صوته القلوب والأفئدة[2] .

على أن الدكتور شوقى يذهب إلى أبعد من هذا حينما يقرر أن العقاد « يستلهم حكمه على شوقى الصورة الأدبية الغربية ، فإذا لم يحدث شعراء الغرب شعراً فى الحوادث السياسية والاجتماعية ، فلا يجوز لشوقى أن يحدث شيئاً من ذلك ، وربط عجلة شوقى بشعراء الغرب تحكّم ، وهو ربط بنوع من التقليد الذى كرهه العقاد فى شوقى .

« وغاية ما فى الأمر أن شوقياً كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب ، وربما كان تقليد شوقى لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات من يقرءونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب ، وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، كشكرى والمازنى وأبى شادى وغيرهم[3] » .

---

(١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الادبى ـ ص ٢٠ ط أولى سنة ١٩٥٨ .

(٢) و (٣) الدكتور شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ـ ص ٥٩ وما بعدها .

أجل ، نحن نختلف – بفهمنا لسياسيات شوقى وقومياته – مع الدكتور شوقى ضيف فيما ذهب إليه من أن شوقياً يتنازل عن شخصيته ومعتقداته راضياً مختاراً ، وأن له الحق فى ذلك ما دام هو الذى يسعى إليه ، وذلك لأن شعر شوقى فى هذا الضرب غير صادق ، ومن هنا جاءت ترجمته عن العواطف الجماعية غير معبرة ، لأنه لو كان صادقاً لاستطاع أن يبرز إحساسه بالأحداث فى قالب رواية خرافية أو يحيل غضبه السياسى إلى صرخة نفسية[1] ، كما سبق أن بينا ذلك .

ومن ثم فإننا نعتقد أن تنازل شوقى عن شخصيته فى شعره لم يكن عن اختيار ورضاء ، ولكنه لعدم صدقه فيما يقول من ناحية ، ولقصور إحساسه الفنى عن فهم ماهية الشعر السياسى والوطنى من ناحية أخرى .

أما ما يقوله الدكتور شوقى من تعليقه الحكم على قيمة شعر شوقى الأدبية على استحسان الغالبية من القراء ، فلسنا معه فى هذا ، لأننا لو سلمنا بذلك ، وانساق الشعراء والأدباء يقولون ما يرضى أذواق القراء ، لكانت النتيجة ركود الشعر العربى ، لأن الشعراء سيظلون يقلدون ويعارضون شعراء البان والعلم ، ويقفون على الربع والدمن والأطلال الخوالى ، ويكتبون عن مكة والحرم ولم يرهما شاعر من شعرائنا ، أو لم يقرأ عنهما ما يغنى عن رؤيتهما ، كما كان يصنع شوقى وأمثاله من الشعراء الذين لَفوا لِفّه حينما تحدثوا عن « أرسطاطاليس » ومدحوه وهم يجهلون آثاره[2] .

ومن ناحية أخرى لابد أن نرجع فى الحكم على النص الأدبى إلى المقاييس النقدية التى تعارف عليها نقاد العالم ، وأصبحت ميراثاً إنسانياً مشتركاً ، لا أذواق الجمهور ومتعتهم مما يقرءون ، وذلك لأن الجمهور لم تنم فيه ملكة

---

(١) كما صنع العقاد فى قصيدته « ترجمة شيطان » التى أنشأها ابان الحرب العالمية الأولى .

(٢) نقصد بذلك قصائد شوقى وحافظ ونسيم فى أحمد لطفى السيد وترجمته لاخلاق ارسطاطاليس .

الذوق الأدبى الخالق ، الذى يستطيع القارئ منهم أن ينفعل بمقتضاه بتجربة الشاعر ، ويعيش معها كما عاش الشاعر ، وإنما تقف أذواق الجماهير عند الشاعر الذى يترجم لهم عن العواطف الشائعة ، التى لو أتيحت لبعضهم القدرة على الوزن والتقفية ، لكان شاعراً مثل شوقى وأضرابه من الشعراء المقلدين .

أما القول باستلهام العقاد فى حكمه على شوقى للصورة الأدبية الغربية ، ووصف الدكتور شوقى لذلك بالتحكم والتقليد لشعراء الغرب ، فلا نسلم بذلك أيضاً ، لأن الصورة الأدبية الغربية ، إنما عبر بها أصحابها عن وعى وفهم لكنه الفن ، وذلك وفقاً لقواعد النقد التى انتهى إليها النقاد فى العالم . بعد أن ظلت تتصارع طوال الأزمان الغابرة ، حتى وصلت إلى تلك القواعد والمفاهيم التى ينتج الشعراء وغيرهم على مقتضاها[1] . وحينئذ لا يكون العقاد متحكماً فى نقده لشوقى وفقاً لهذه القواعد وتلك المفاهيم . وكنا نحسبه كذلك مع الدكتور شوقى لو أن نقده تأثرى لا يرجع إلى المقاييس النقدية المتعارف عليها . ومن هنا نرى أن العقاد لا يريد لشوقى أن يقلد شعراء الغرب ، وإنما يريد له أن يقول شعراً صادقاً معبراً عن ذات نفسه ، مصبوغاً بصبغة إنسانية عامة ، بحيث تتراءى مشكلات مجتمعة ووطنياته لو عبر عنها من ثنايا شعوره وإحساسه ، لأن قوة الشعر تتمثل فى الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا فى التصريح بالأفكار مجردة ، ولا فى المبالغة فى وصفها ، وهذه الصور الفنية إنما تقوم بدور الإقناع والتبرير النفسى فى الشعر ، ولن يتم للشاعر ذلك ، إلا إذا بَعُدَ عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً قد يدفعه إلى التعبيرات المباشرة ، أو الجرى وراء الصور التقليدية مما يضر بأصالته .

على أن هناك دليلا يلقف كل ما قيل عن إرادة العقاد لأن يقلد شوقى شعراء الغرب ، وفى الوقت نفسه يحسم الخلاف فى هذا الصدد ، ويتمثل فى أن العقاد لا يريد « أن نضرب عن تقليد العرب لنقلد الإفرنج وننظم

---

(١) راجع مجلة « المجلة » شهر يولية سنة ١٩٥٩ ــ ص ٨٦ تحت عنوان « الصورة الشعرية فى المذاهب الادبية » للدكتور محمد غنيمى هلال .

كما ينظمون وننقد كما ينقدون ، لأن الإفرنج يخطئون فى فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون ، ويأبون على طائفة منهم أن تقلد الآخرين[1] » .

ويتضح من هذا أن العقاد لا يريد لشوقى أو غيره من الشعراء ، أن يقلدوا شعراء الغرب ، أو شعراء العرب .

وفى اعتقادنا أن تقليد شوقى لشعراء العرب ليس أقرب إلى نفسيات القراء من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب ، لأن الدكتور شوقى لم يثبت لنا تقليد العقاد لشعراء الغرب حتى يقيس فى النهاية تقليد شوقى بتقليد العقاد ، ويجعل الفيصل فى التقليدين نفسيات الجمهور .

ومن ناحية أخرى فغاية ما تطلبه العقاد من شوقى وأمثاله تتمثل فى الأصالة لدى الشاعر المطبوع الذى لا يقلد ولا يحاكى ، وإنما يبتدع ويبتكر .

وفى تصورنا أن العقاد وأمثاله من الشعراء المجددين لم يسقطوا فى ميدان التجديد ، أو فى نفوس القراء وأذواقهم — كما ذهب إلى ذلك الدكتور شوقى — لأنه لم يقل لنا أى نوع من القراء لا يرضى شعر هؤلاء الشعراء ، لأننا نرى أن المثقفين من القراء لا يتذوقون شعر شوقى ومدرسته الشعرية قدر ما يتذوقون شعر العقاد ومدرسته الشعرية ، بل يعتبرون شعر هذه المدرسة أساس كل تقدم شعرى حدث بعد ذلك ، كمدرسة « أبولو » والاتجاه الجديد فى الشعر الذى يعاصرنا الآن ، ولعل بين الاتجاه الجديد فى الشعر وبين مدرسة شوقى بَوْنٌ شاسع يعترف به كثير من الدارسين والقراء على سواء .

على أن الاحتكام إلى أذواق الجماهير فى النصوص الأدبية وغيرها تحكُّمٌ وضرب للمتعارف عليه من المقاييس النقدية المعمول بها فى الآداب العالمية عرض الحائط .

ونخلص من هذه الوقفة مع الدكتور شوقى ضيف إلى أن دفاعه عن شوقى لا يعفيه من مآخذ العقاد على شاعرية شوقى التى تتمثل فى التقليد والمحاكاة وخفاء شخصيته فى شعره ، وأنه لم يكن وطنياً بشعوره ومزاجه . .

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب — ص ١٤١ .

وظل هذا الفهم لشاعرية شوقى سائداً فى كل ما كتب العقاد ، حتى كان عام ١٩٥٧ ، إذ كتب مقالة عن شاعرية شوقى فى الميزان ، ذهب فيها إلى أن أدب التجديد فيه شيء مستمد من قريحة الأديب ، وأدب التقليد لاعمل فيه للأديب غير نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعانى والألفاظ[1] ، ومن هنا عد شوقى إماماً للمدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، وهى مدرسة « التقليد المبتكر ، أو التقليد المستقل » على حد تعبيره .

وهذه التسمية فى تصور العقاد مفهومة للناقد الذى وقف على درجات التطور من الجمود على القديم إلى ابتداع الخلق والإنشاء مستقلا عن كل محاكاة .

وفى مجال التعليل لإمامة شوقى لهذه المدرسة يذهب العقاد إلى أنه لم يكن من المقلدين الآليين ، الذين يلتزمون حدود المحاكاة الشكلية ولا يزيدون ، ولم يكن من المجددين الذين يعطون من عندهم كل ما أعطوه من معنى وتعبير ، ولكنه كان يقلد ويتصرف ، وكان تصرفه يخرجه من زمرة الناقلين الناسخين ، ولكنه لا يسلكه فى عداد المبدعين الخالقين الذين تنطبع لهم « ملامح نفس مميزة » فى كل ما صاغوه من منظوم ومنثور .

ويمضى العقاد مبيناً أن شوقياً قد نشط بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعانى المكررة ، « ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر الشخصية الخاصة الذى لا تخفى معالمها ولا تلتبس بغيرها ، فلا شخصية هناك فى قصائده ولا فى رواياته ، ولا يخصه شيء من شعره إذا صرفنا النظر عن براعة القالب وطلاوة اللفظ ونغمة الأداء[2] » .

ويستدل على ذلك بأنك لو قرأت مائة قصيدة لشوقى ، فإنك لن تستخرج منها « ملامح شخصية » غير ملامح المبدع الصناع .

ومن ناحية أخرى فإن شوقى قد مدح من مدحهم ورثى من رثاهم ،

---

(١) راجع مجلة الهلال اكتوبر سنة ١٩٥٧ ـ ص ٨ .

(٢) مجلة الهلال اكتوبر سنة ١٩٥٧ .

وهم عشرات من مختلف الأعمار والأدوار ، ولا تكاد تميزهم من شعره بغير ما ميزتهم به الأسماء والأرقام والعناوين[1] .

وبجانب ذلك يعرض لنا شوقى الأبطال فى رواياته ، وكأنهم « الخامات » التاريخية بغير تصوير من الخيال أو صقل من القريحة ، إلا أن يكون تصويراً يفهمه القارئ كما يفهمه من مطالعة التواريخ[2] .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن شوقياً مقلد مبتكر أو أنه مبتكر مقلد ، فلا هو يقتفى آثار الأقدمين ، ولا هو ينفرد بملامحه الشخصية فى التعبير عن نفسه ، أو التعبير عن سواه[3] .

ويضرب العقاد مثلا للتقليد المبتكر بالثرى الذى ينافس زميله فيأتى بسيارة من طراز سيارته ، لا يقال عنه إنه مستعير منه ، ولا إنه دونه فى الثروة والوجاهة ، ولكنه كذلك لا يقال عنه إنه مستقل عن ذلك الزميل كل الاستقلال لأنه لم يكن ليأتى بتلك السيارة من ذلك الطراز لو لم يسبقه إليها ، ولم يكن به حرص على محاكاته والظهور بمظهره كما شاء له قبل أن يشاء لنفسه[4] .

ثم ينقل العقاد هذا المثل إلى الشعر الذى انعقدت فيه المقارنة بين شوقى وأنداده من الشعراء الأقدمين ، لأنه عارضهم فيه بالوزن أو الموضوع ؛ فقد وازن بعض النقاد بين سينية شوقى فى الأندلس وسينية البحترى فى الإيوان ، وقال بعض النقاد : إنه سبق بها البحترى فى بلاغة لفظه ، وجودة معناه ، وحداثة تشبيهاته[5] .

ويرى العقاد أن سينية البحترى تفضل سينية شوقى فى الابتكار المستقل ، لأن وصف الآثار التاريخية قالب محفوظ يترسمه شوقى ، ولا يكلفه كثيراً ولا قليلا من جرأة الخيال ولا من اقتحام الإبداع[6] . .

أما البحترى الشاعر العربى فلم يكن ليفهم أن خرائب فارس تستحق

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) ، (٥) ، (٦) الهلال أكتوبر ١٩٥٧ .

من قريحته ما تستحقه أطلال سعدى ولبنى لولا جرأة فى الخيال وتصرّف فى الشعور وإحساس صحيح ببواعث الشعر حيث كان[1] .

« وعلى هذا يقول من شاء إن قوالب شوقى لا تقل عن قوالب المبرزين من الشعراء الأقدمين ، ولكنه فى « ملامحه الشخصية » يغيب عن النظر حيث تبدو الملامح الواضحة لكل شاعر من أولئك الشعراء[2] » .

على أن العقاد يستثنى من هذا الحكم على شوقى فكاهياته التى ظهرت فى أخريات أيامه ، لأن ملامح شوقى الشخصية تظهر فى هذا الباب من شعر شوقى فحسب .

ومن هذا الباب ما نظمه فى «المحجوبيات » ، ومنها ما نظمه قبل ذلك بين فترة وفترة على غير انتظام ، وبين أطرف هذه المحجوبيات قوله فى سيارة الدكتور[3] :

إذا حركها مـــالت عـــلى الجنبـــين منهـــاره
وقـــد تحـــرن أحيـــاناً وتمشى وحـــدها تاره
ولا تشـــبعها عـــين من البـــنزين فـــوّاره
ترى الشارع فى ذعـــر إذا لاحت من الحـــاره
وصـــبياناً يضجـــون كما يلقـــون طيـــاره

وأقدم من هذه المحجوبيات قليلا قوله فى رحلة غاندى إلى مؤتمر المائدة المستديرة[4] :

وقل هـــاتوا أفاعيـــكم أتى الحاوى من الهنـــد

ويعلل العقاد سبب ظهور شخصية شوقى فى هذا اللون من الشعر ، بأنه أرسل نفسه على سجيته ، وانطلق من حكم المظهر والصنعة والقوالب العرفية التى تنطوى فيها ملامح الشخصية وراء المراسم والتقاليد .

والشخصية التى تبرز للقارئ من خلال هذا اللون من الشعر — كما يراها العقاد — تتمثل فيما جبل عليه شوقى من حب الحيلة والعمل الخفى والاستراحة إلى مقالب النكاية التى تنطوى فى الدعابة[5] .

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) و (٥) مجلة الهلال أكتوبر ١٩٥٧ .

ومن ناحية أخرى يرى القارئ كيف يدور وعى شوقى الباطن ويدور ليتحدث عن حيلة الحاوى ونحوها فى بعض المقطوعات الأخرى[1] .

ويرى العقاد « أن هذه الفكاهات التى لصقت بالديوان كأنها نافلة فيه قد حلت منه فى محل أصيل لا غنى عنه لإنصاف شاعرية الشاعر وإنصاف الموازين التى اعتمدنا عليها فى نقد شعر زملائه فى أول دعوتنا الأدبية[2] » .

ويضيف إلى ذلك أن هذه المقطوعات تظهر الفارق فى كلام الشاعر الواحد بين الشعر الذى يستوحيه من سجيته ويستودعه ملامح نفسه وبين الشعر الذى تغلب عليه القوالب العامة بغير تمييز بين الطبائع والخصائص النفسية[3] .

على أن العقاد يعترف بأنه قد كان لشوقى نصيبه من وحى الشخصية حين ينطلق معه بغير قيد من قيود العرف والتقليد ، ولكن نطاق المدرسة التى كان يمثلها — وهى مدرسة التقليد المبتكر — لم يكن ليتسع فى وقته لمزيد من الاستقلال أو لمزيد من مقاومة البديهة المتحررة من بقايا الزمن القديم[4] ..

وفى موضع آخر ذهب إلى أن شوقياً شاعر صناعة جيد ، ولكنه ليس شاعراً مطبوعاً ، ويمكنك أن تتمثل العواطف التى يمثلها فى شعره فتخرج بإنسان محدود جداً ، فالغزل الذى هو أقوى عاطفة إنسانية ، تجده عند شوقى تأليفاً ، إذ لا تتصور وراء غزله شخصية حقيقية ولا عاطفة حقيقية ، لأنه لو كانت هناك عاطفة حقيقية لاختلف غزله فى سن العشرين عنه فى الثلاثين أو الأربعين . . وهكذا . وكذلك تختلف شخصية المحبوبة تبعاً لاختلاف العاطفة ونظرة الشاعر إلى الحياة ، ولكنك واجد فى شعر شوقى غزلا تقليدياً كتحيات أولاد البلد ، مثل أشرقت الأنوار ونهاركم سعيد[5] . .

كما أن الرثاء عنده ليس بأحسن من الغزل حالا ، لأنه يمكنك أن تمحو اسم واحد من المرثيين عنده وتضع مكانه اسم أى إنسان آخر ، وتبقى القصيدة

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) المرجع السابق . العدد نفسه .

(٥) راجع مجلة « المجلة » أبريل سنة ١٩٦٢ « العقاد يتحدث عن النقد والنقاد » لعبد الحى دياب .

على ما هى عليه لا ينقص منها شيء ، ولا أدل على ذلك من أن رثاءه لسعد زغلول ، كان فى رثاء أم المحسنين ، ولذلك كانت القصيدة كلها بضمير المؤنث[1] .

ومعنى هذا أن رأى العقاد فى شاعرية شوقى لم يتغير ، لأنه لم يثبت الطبع إلا فى شعره الفكاهى ، الذى أنشده بوحى من وجدانه فجاء تلبية لشعوره ومزاجه ، وأما شعره الآخر وهو أكثر نتاجه الشعرى فلم يكن صادقاً فيه ، ولو استحسنه الجمهور وتذوقه ، لأن استحسان الجمهور له يدل على اعوجاج فى طبائعهم وأذواقهم .

ويدلل العقاد على هذا الاعوجاج فى أذواق الجمهور ، بأنها تلفت لفرط ما أخلدت إلى الكسل والضعة ، وتلوثت لحقارة المشاغل التى بقى لها أن تعنى بها وتكترث لها ، وتلفت لشدة ما توالى عليها من عنت الدهر وذل الحوادث ، وإلحاح الإحساس الدائم بالضعف والجبن حتى أعقبها هذا البلاء اللازب شر ما تمنى به نفس بشرية . . . أعقبها العجز عن احتمال الجد والتمادى فى الهزل واللجاج فى السلوى الكاذبة ، حتى صارت المغالطة والالتواء والهرب من الحقائق ديدناً لها ، بل كادت تكون خلقاً ثابتاً فيها ، وساء فهمهم للذوق السليم ، فأصبح جهد الذوق فى زعمهم التصنع والاسترخاء وتخنث الطرف المؤنث[2] .

وينتهى العقاد إلى أن اللين والترطب ما كانا قط عنواناً على ارتقاء الذوق الإنسانى وحسن استعداده ، وإنما هما نقيض هذا الذوق ، وأقرب إلى الوحشية منهما إلى الإنسانية[3] .

ومعنى هذا أن العقاد يدرك أهمية الجمهور الذى يتلقى الأعمال الأدبية ، لأن القيمة كل القيمة — كما يقول الدكتور غنيمى هلال — فى الحديث إلى الجمهور أو الطبقة التى يتحدث إليها الكاتب حين ينهض الوعى الإنسانى

---

(١) مجلة « المجلة » ابريل سنة ١٩٦٢ « العقاد يتحدث عن النقد والنقاد » لعبد الحى دياب .

(٢) و (٣) الديوان فى الأدب والنقد — ص ٥٠ .

ويتطلّع لنيل حقوقه ، ولابد أن تتوافر الثقة بين الكاتب وجمهوره ، ولا تتوافر هذه الثقة إلا فى بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها أن المصير الإنسانى فى أمته أو فى طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الإنسانية الكريمة ، وسبيل الأدب فى ذلك كله سبيل الإيحاء والتصوير وتنبيه الوعى ، لا فرض فيه للآراء ولا جبر فيه على نزوع وجهة ، فالثقة والوعى الإنسانى هما كل ما يربط الكاتب بجمهوره[1] .

مصطفى صادق الرافعى :

والحديث عن معارك العقاد التى قامت بينه وبين مصطفى صادق الرافعى يرجع بنا إلى الوراء حيث نعبر خمسين عاماً لنقف وجهاً لوجه أمام صحيفة « المؤيد » فى عددها الصادر فى ١٦ مايو من سنة ١٩١٤ . وتحت عنوان « فائدة من أفكوهة » يأخذ على الرافعى اضطراب القياس لديه ، ويظن أن الناس يحسون منه ما يحسه الرافعى من نفسه ، فيكثر من القياس ، كما يغالى الفقير بظاهرة ليستر فقره . .

وخلاصة ما يقال فى هذه المعركة أنها دارت حول جهاز النطق لدى كل من الإنسان والحيوان ، إذ ينفى العقاد أن يكون نطق الكلب لبعض الألفاظ لأنها من حاجاته الطبيعية ويذهب فى هذا الصدد إلى أن جهاز النطق فى الحيوان مهيأ للتحسن والاكتمال ، وأن الأصوات الحيوانية أصل نمت منه فروع اللغات الإنسانية .

وفى مجال التمثيل لاضطراب القياس لدى الرافعى ، يذكر العقاد قياس الرافعى فى مخارج الحروف ، لأن الهيروغليفية القديمة فى تصور الرافعى ليس من حروفها فى المنطق (ب ج د ز ظ ض) ، بل أنت ترى الدليل الذى لا سبيل إلى رده فى هذه الحروف الطبيعية الخالدة التى لا يزاد فيها ولا ينقص

---

(١) مجلة الآداب البيروتية عدد يناير سنة ١٩٦١ .

منها وهى ما يتهيأ فى منطق الحيوان السائم ، فإنها على قدر الحاجة الحيوانية مما لا يتجاوز معنى الإحساس الذى هو النطق الباطنى[1].

ويرى العقاد أن الرافعى حينما أحس بالتناقض بين قوله بصدور اللغة فى الحيوان عن الإحساس ، وبين كونه يتعلم حرفاً أو أحرفاً من لغة الناس ... حينما أحس بذلك استدرك وكتب فى الهامش « أما الحيوان المروض المأخوذ بالعناية والتعليم والتلقين فقد يقتبس جملة من حروف اللغة التى يعلم بها ، وبذلك تأتى لبعض الألمانيين أن ينطق كلبه بألفاظ خالصة من اللغة الألمانية ، ولكنها فى الجملة من حاجات الكلب الطبيعية كالأكل والشرب فلا تخرج عن معنى الإحساس أيضاً[2] » .

ويرى العقاد أن هذا القياس أفكوهة ، لأن الكلام فى مخارج الحروف ، فكان سبيل الرافعى بعد أن ذكر لغة الهمج وأتى على ما ينطقونه من الحروف وما لا ينطقونه ، ثم أطنب فذكر لغة الحيوان الطبيعية الخالدة (أن يقارن بين اللغتين ، فإن توسع فليبين كيف ترقّتْ لغة الهمج عن الحيوان ، ويظهر منزلة الأصول الصوتية الأولى من اللغات قاطبة ، وإلى أى حد تتقارب فيها أصوات الحيوان وأصوات الإنسان ، ولكنه جاء إلى هذا المسلك المأبور فأغلقه حين قضى على حروف الحيوان بأنها لا يزاد فيها ولا ينقص منها[3] .

وينعى العقاد على الرافعى إعراضه عن آلات النطق فى الحيوان ، ونزوله إلى مقر الإحساس منه ، فقد يسبب بين خفة الحرف أو ثقله على اللسان ، وبين ما سماه النطق الباطنى ، ولما علم أن العلماء سهلوا على جهاز النطق فى الكلاب أن يتحرك ببعض الألفاظ الأوروبية لم يعلل ذلك بأن جهاز النطق فى الحيوان مهيأ للتحسن والاكتمال ، ولا بأن الأصوات الحيوانية أصل نمت منه فروع اللغات الإنسانية . بل رأى أن ذلك إنما كان لأن الكلمات التى تعلمها

---

(١) مصطفى صادق الرافعى : راجع تاريخ آداب العرب ج ١ ــ ص ١٠٤ ط ثالثة سنة ١٩٤٠ المطبعة التجارية ، تحقيق سعيد العريان .

(٢) المرجع السابق ــ ص ١٠٤ .

(٣) المؤيد فى ١٦ مايو سنة ١٩١٤ ، وراجع الفصول للعقاد ــ ص ٢٧٦ وما بعدها .

الكلب كانت فى الجملة من حاجات الطبيعية ، كالأكل والشرب فلا تخرج عن معنى الإحساس أيضاً[1] .

وعلى هذا الفهم يقرر العقاد أن الكلب لم يعِ من الألفاظ إلا ما هو من معنى الطعام ، لأن إحساس الحيوان مقتصر على ما يتصل بمأكله ومشربه وما ناسب ذلك من الشهوات التى يضيق نطاقها كلما انحط المخلوق فى مرتبة الخلق ، وليس لأن العالم الألمانى خفف عليه نطق الكلمة بالتعود والمران[2] .

ثم يتهكم العقاد بقول الرافعى « فلو أن العالم عالج تلقينه اصطلاحاً هندسياً أو أخلاقياً لما نبس به ، لأنه ليس من حاجاته الطبيعية » ، نعم ولو كان هذا الاصطلاح قريباً فى حروفه من كلمة فى معنى الطعام ، كالمقاربة التى بين كلمتى سُمْك وسَمك ، وعَظْم وعَظم؟؟ كذلك لو عالج العالم الألمانى أن يلقن نملة أو برغوثاً ما لقنه ذلك الكلب لما استعصى عليه ذلك ، لأن الأكل والشرب من حاجات النمل والبراغيث كما أنها من حاجات الكلاب ، ولا عبرة بالبون البعيد بين آلات النطق فى الكلب وبين آلاته فى النملة أو البرغوث ، فإن هذا لا يضعف من ذلك الإحساس الطبيعى أو النطق الباطنى[3] .

ويزداد تهكمه حينما يذهب إلى أن الكلب كما سهل عليه أن يتلفظ بكلمات الأكل والشرب فى اللغة الألمانية . كذلك يسهل عليه أن يتلفظ بما يقابل هذه الكلمات فى لغات العالم أجمع ، وهى كلمات يتألف من مجموعها معجم ضخم يشتمل على مخارج الحروف الآدمية من أثقلها إلى أخفها ، فمن أين للكلب هذه القدرة ؟ أو يكفى أنه يسغب ويظمأ لتكون قوة النطق فيه كما هى فى الإنسان[4] ؟ .

وينتهى العقاد إلى أن الرافعى منشئ مكين ، يحس اضطراب القياس لديه ، ويعمل القلم ولم يعمل الرأى ، لأنه لا يستطيع أن يصنع غير ذلك ،

---

(١) و (٢) و (٣) المؤيد فى ١٦ مايو سنة ١٩١٤ وراجع الفصول للعقاد ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٤) المؤيد فى ١٦ مايو سنة ١٩١٤ ، الفصول للعقاد ـ ص ٢٧٨ ، و ٢٧٩ .

ومن هنا فإن كتابه فى تصور العقاد كتاب أدب ، لا تاريخ أدب ، لأن البحث فى هذا الفن يتطلب من المنطق والزكانه ومعرفة (النطق الباطنى) ما يتطلبه الرافعى نفسه ولا نجده فى استعداده[1] .

وفى المعركة الثانية أيد رأيه السابق فى اضطراب القياس لدى الرافعى ، وذلك بما ذهب إليه الرافعى فى إثبات بلاغة القرآن ، لأنه يرى أن بلاغة القرآن مرتهنة بالنسق الذى سيقت فيه حروفها فى كلماتها ، وفى نبرات الحروف ونغماتها الموسيقية وموقع كل حرف بجانب ما تقدمه وما يليه ، ومن هنا يهدم له العقاد قياسه بقوله تعالى « قيل يا نوح اهبط بسلام منا . . . » إلى آخر الآية ، فان قياس الرافعى لا يثبت إعجازها وبلاغتها حسبما تصور الرافعى .

وفى موضع آخر نراه يذهب إلى أن كتاب الرافعى فى إعجاز القرآن نموذج فى البلاغة البدوية ، أو تسبيح بالآيات القرآنية ، أو تحية يقرؤها المسلم فيرتاح إليها ، ويقرؤها غير المسلم فلا تزيده بالقرآن علماً ، ولا تطرق من قلبه أو عقله مكان الإيمان والتسليم ، لأن الكتاب ليس فى إعجاز القرآن ، وليس فيه شاهد واحد على معجزات الكلام[2] .

ويستدل العقاد على ذلك بأن الرافعى يحدثنا فى فصل « الكلمات وحروفها » عن نبرات الحروف ونغماتها الموسيقية وموقع كل حرف بجانب ما تقدمه وما يليه ، كأن بلاغة القرآن معلقة على هذا المعنى تثبت بثبوته وتدحض بادحاضه[3] .

وفى مقام التمثيل يورد العقاد تعقيب الرافعى على قوله تعالى : « ولقد أنذرهم بطشتنا فتماروا بالنذر » فيقول : فتأمل هذا التركيب وأنعم ثم أنعم على تأمله وتذوق مواقع الحروف وأجر كلماتها فى حس السمع ، وتأمل مواضع القلقلة فى دال لقد ، وفى الطاء من بطشتنا ، وهذه الفتحات المتوالية فيما وراء الطاء إلى واو (تماروا) مع الفصل بالمد كأنها تثقيل لخفة التتابع

---

(١) المرجع السابق

(٢) و (٣) العقاد : ساعات ـ ص ١٠ ، ١١ .

فى الفتحات إذا هى جرت على اللسان ليكون ثقل الضمة عليه مستخفاً . . إلى آخره[1] . .

يرى العقاد أن الرافعى فى هذا النموذج من بلاغة القرآن على شىء هيهات أن يكون مقصوداً أو سارياً فى كل آية على النحو الذى يحكيه ، وإلا فما يقول الرافعى فى هذه الآية التالية من سورة هود : (قيل يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك وعلى أمم ممن معك وأمم سنمتعهم ثم يمسهم منا عذاب أليم[2] .

فإن كانت بلاغة القرآن مرتهنة بذلك النسق الذى تصوره الرافعى ، فهل يناقض البلاغة توالى الميمات الكثيرة والنون والتنوين فى هذه الكلمات المتعاقبة ، أو يظن الرافعى هذه الآية بدعاً بين آيات الكتاب[3] ؟ .

ويصف العقاد الرافعى بأنه من أضعف الناس منطقاً ، وأفشلهم قياساً وأعجزهم عن تأييد الدعوى بالحجة وتفنيد القول بمثله ، وذلك كرده على ابن الراوندى الذى ادعى أن المسلمين احتجوا لنبوة نبيهم بالقرآن ، ولو ادعى مدع من الفلاسفة أن الدليل على صدق « بطليموس » أو « أقليدس » أن الخلق يعجزون عن أن يأتوا بمثل كتابه أكانت نبوته تثبت[4] ؟ .

وخلاصة ما يقال فى رد الرافعى على هذه المغالطة يتمثل فى قوله : « لعمرى أن مثل هذه الأقيسة التى يحسبها ابن الراوندى سبيلا من الحجة وباباً من البرهان لهى فى حقيقة العلم كأشد هذيان عرفه الطب قط ، وإلا فأين كتاب من كتاب ، وأين وضع من وضع ، وأين قوم من قوم ، وأين رجل من رجل ؟ ولو أن الإعجاز كان فى ورق القرآن وفيما خط عليه لكان كل كتاب فى الأرض ككل كتاب فى الأرض ، ولاطّرد ذلك القياس كله على وصفه كما يطرد القياس عينه فى قولنا كل حمار يتنفس ، وابن الراوندى يتنفس ، فابن الراوندى يكون ماذا[5] ؟ » .

---

(١) مصطفى صادق الرافعى : اعجاز القرآن ـ ص ٢٢٧ ـ ٢٣٩ ط ثانية سنة ١٩٢٦ .
(٢) العقاد : ساعات ـ ص ١١ .
(٣) المرجع السابق ـ ص ١١ ، ١٢ .
(٤) و (٥) مصطفى صادق الرافعى : اعجاز القرآن ـ ص ١٨٥ ، و ١٨٦ .

ويدلل العقاد على ضعف الرافعى فى المنطق وفشله فى القياس برده السابق ، لأن كلام ابن الراوندى ظاهر المغالطة ، لأن « إقليدس » لم يخترع الحقائق التى أوردها فى كتابه وليس فى طاقته هو نفسه لأن يبتدع كتاباً آخر ، أو يزيد قضية واحدة على تلك القضايا ، فالعجز هنا يشمله كما يشمل الآخرين والدعوى لا تظهر له فضلا غير فضل الاهتداء والإشارة إلى الحقائق الموجودة قبله ، والتى لابد له هو فى إيجادها بأى معنى من معانى الإيجاد . لم يرد الرافعى بمثل هذا المنطق ، ولم يطالب نفسه بدليل غير السخط والغضب على ابن الراوندى ، وإنحائه عليه بالثلب والتبكيت[1] . .

ويخلص العقاد إلى أن رد الرافعى ليس فيه تفنيد لحجة الرجل ولا فيه إقناع لمن يقف موقف الحياد بين الطرفين . .

*

ومهما يكن من أمر ، فإن معارك العقاد والرافعى قد شابها التحامل الشخصى من قبل الرافعى ، وذلك كما حدث فى كتابه « على السفود » الذى ضمنه نوعاً من النقد الجارح ، ينعت فيه العقاد بأقبح النعوت وأشينها ، وتجريد أدبه من كل مظهر للإجادة إلى آخره .

ويضاف إلى ذلك أن الكتاب ملىء بالعبارات البذيئة التى تنزل بقيمته إلى الدرك الأسفل ، وتنم عن حقد دفين تنطوى عليه نفس الرافعى .

ومن ثم فإن العقاد يفطن إلى بواعث هذا النقد الجارح الذى لا يراد منه إلا تحطيم مجده ، وثل عظمته ، فيكتب[2] مقالة نارية يبين فيها بواعث نُقاده ، ويرى أنهم مأجورون قد قبضوا ثمن نقدهم له وتشهيرهم به ، وفى هذه المقالة يقول : « مصطفى أفندى الرافعى ألف كتاباً فى التشهير بالدكتور طه ، وألف كتاباً أسماه « على السفود » أفعمه بالطعن الفاحش فى كاتب هذه السطور ، ووقف نفسه من سنوات على السرقة من كتبى والإنكار على وعلى

---

(١) العقاد : ساعات ـ ص ١١ ، ١٢ .

(٢) البلاغ فى ١٥ من ابريل سنة ١٩٣٢ .

ما أكتب وأنظم ، ولم يتورع فى سبيل ذلك عن كذب ولا بذاء ولا تشويه ولا تحريف ، فهل يعلم القراء فى أى شىء كان الجهاد النبيل ؟ سلوه عمن تعلم من أبنائه على نفقة الخاصة الملكية التى يديرها الإبراشى باشا ، وعما طبع من كتبه على نفقة الخاصة الملكية[1] » .

وكان من الممكن ألا يكون لهذه الدعوى نصيب من الصحة ، إلا أن الأستاذ سعيد العريان رحمه الله أحد تلامذة الرافعى ، ينبئنا بما يؤكد دعوى العقاد ، وذلك إذ يقول : « كان بين الرافعى والإبراشى باشا صلة ، ثم حدث لها أن تنقطع ، وذلك حينما انقطعت صلة الرافعى بصاحب العرش ليحل محله الأستاذ عبد الله عفيفى . . وسارت الخصومة بين الرافعى والإبراشى إلى مدى حتى انتهت إلى قطع المعونة الملكية عن (الدكتور) محمد الرافعى مبعوث الخاصة الملكية لدراسة الطب فى جامعة ليون[2] » .

وعلى الرغم من أن تلاميذ الرافعى يذهبون إلى عنف أسلوب الرافعى مع العقاد[3] . على الرغم من ذلك فإن الرافعى قد فاء لنفسه حينما أجاب الأستاذ أحمد حسن الزيات عن أسئلته التى وجهها إليه ، والتى جاء فيها : « أما ما كتبته على السفود فأكثره رجس من عمل الشيطان . . ويتحدث عن رأيه الأخير فى شأن العقاد فيقول : أما العقاد فإنى أكرهه وأحترمه ، أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه قليل الإنصاف لغيره ، ولعله أعلم الناس بمكانى من الأدب ، ولكنه ينفس على قوة البيان ، فيتجاهلنى حتى لا أجرى معه فى عنان ، وأحترمه لأنه أديب قد استملك أداة الأدب ، وباحث قد استكمل عدة البحث ، قصر عمره وجهده على القراءة والكتابة ، فلا ينفك بين كتاب وقلم ، ومن آفة الذين يدمون النظر فى كلام الناس أنهم يفقدون استقلال الفكر وابتكار القريحة ، وليس كذلك العقاد ، فإن رأيه كقوة عقله وسلامة طبعه

(١) البلاغ فى ١٥ من ابريل سنة ١٩٣٢ .

(٢) سعيد العريان : الرسالة فى ٢٥ من يولية سنة ١٩٣٨ العدد ٢٦٤ ـ ص ١٢١٢ .

(٣) سعيد العريان : حياة الرافعى ص ١٥٥ ، وراجع كذلك رسائل الرافعى للاستاذ محمود ابو رية ـ ص ٢١٠ .

يظل مُتَميزاً عن رأى الكتاب ، ومهيمناً عليه ، يؤيده ويفنده ، ولكنه لايسمح له أن يذوب فيه أو يتأثر به ؟ أسلوب العقاد أسلوب الحكيم ، تبرز فيه الفكرة الدقيقة فى مجتلى من الفن الرفيع ، فيجمع بقوة تفكيره ودقة تعبيره طرفى البلاغة والعقاد مخلص لفنه ، فلا يخرج للناس ما لا يرضاه ، فهو لذلك أبعد الأدباء عن استغلال شهرته واستخدام إمضائه[1] » .

جبران خليل جبران :

نقد العقاد قصيدة المواكب[2] التى نظمها جبران خليل جبران ، وطبعها فى كتاب مستقل كبير الصفحات ، مزدان بالرسوم الرمزية ، وقد قدم لهذه القصيدة نسيب عريضة ، ففسر من أغراض القصيدة ما لم تفسره أبياتها كما يقول العقاد ، وإن كان يأخذ على تلك المقدمة بعض الأخطاء النحوية والصرفية ، وما يتخللها من روح النقد العتيقة التى احتذى بها « أمرسون » وأشياعه من متصوفة الأمريكان[3] .

وخلاصة ما يقال فى هذه المعركة أنها دارت حول وضع مقاييس للإحساس الصحيح والمعنى الصادق ، فالمعنى الصادق يتمثل فى أن يكون موافقاً للفطرة الصحيحة ، والطبيعة الصادقة ، وليس من الشعور الصحيح ولا من الإحساس العميق أن يظن الإنسان أن قيود الطبيعة وقوانينها ليست أثقل

---

(١) الرسالة العدد ٣٥٨ مايو سنة ١٩٤٠ .

(٢) كما جاء فى المقدمة ـ ص ٧ .

والمواكب من مؤلفات جبران الرمزية الشعرية ، وهو مؤلف من قسمين أولين : الرسوم والقصائد ، أما القصائد أو بالحرى القصيدة فهى مؤلفة من مقاطع تبحث فى مواضيع مختلفة فلسفية يتكلم بهـا سلبا وايجابا شخصان فى موضوع واحد . الشخص الأول شيخ أو الفيلسوف المختمر خبرة يفسر اسرار الحياة ، والصوت الثانى صوت فتى فى عنفوان الشباب وقف فى الغاب على منبر الطبيعة يرافق صوته الحان الناى داعية الناس معه الى الغاب حيث لا حكمة ولا فلسفة بل البساطة المطلقة بعينها لا تحتويها حدود ولا تحدها شرائع ، ومطلعها :

الخير فى الناس مصنوع اذا جبروا ... والشر فى الناس لا يفنى وان قبروا
واكثر الناس آلات تحركها ... أصابع الدهر يوما ثم تنكسر

(٣) العقاد : الفصول ـ ص ٤٥ ، ٤٦ .

وأظلم على من يشعر بها من قيود المدنية ، وقوانينها ليست أشنع وألأم عند من يشكوها قوانين الإنسانية .

وعلى هذا الفهم وجه نقده للقصيدة ، ولم يشأ أن يسميها شعراً صحيحاً ، كما وصفها نسيب عريضة فى مقدمته ، وإن كان العقاد يتبين منها أن ناظمها يفكر تفكير شاعر[1] .

ثم يتوجه بالنقد إلى مبنى القصيدة فيرى أنها ليست مما يوصف بالصحة ، لما فيها من الخطأ اللغوى ، وما يعتورها من ضعف التركيب وغلبة العبارة النثرية على النغمة الشعرية فى أبياتها[2] .

وفى مقام التدليل على ذلك يفتح أول صفحة فى « المواكب » ويعمد إلى أول شطرة من أول بيت ، فيجدها مشتملة على خطأ من هذا القبيل فى قوله[3] :

(الخير فى الناس مصنوع إذا جبروا)

يريد أجبروا . ولم ينته من هذه الصفحة إلا على خطأ ثان فى قوله :

فأفضل الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر

والواجب جزم يندثر فى البيت[4] .

وهذه الأخطاء فى تصور العقاد لا يمكن أن يحترس منها جبران خليل جبران لو كتب بإحدى اللغات الغربية ، لأنه لو أمكنه هذا لكان الاحتراس فى الكتابة العربية أولى .

ومن ناحية المعنى يضع العقاد مقياساً له يتمثل فى أن يكون موافقاً للفطرة الصحيحة ، والطبيعة الصادقة[5] .

---

(١) ، (٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق ـ ص ٤٦ . وراجع المواكب ـ ص ١٣ ط أولى سنة ١٩٢٣ القاهرة .

(٤) ، (٥) العقاد : الفصول ـ ص ٤٦ . وراجع المواكب ـ ص ١٣ ط أولى سنة ١٩٢٣ القاهرة .

وبمقتضى هذا المقياس يرى أن معانى الناظم ليست كذلك ، وإن ادعى صاحب المقدمة بأن جبران متمرد على الحياة نفسها ، لأن التمرد على الحياة لا يدل فى كل حالة على رغبة فى حياة أسمى وأفضل ، وكثيراً ما يدل على انتصار المتمرد لجانب الموت ، والفوضى على جانب الحياة والمثل الأعلى ، ولا سيما إذا لم يكن هذا التمرد مبنياً على أساس من الشعور الصميم بقوانين الحياة الراسخة فى دخائل الطباع وأعماق الإحساس[1] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن تمرد جبران على الحياة فى مواكبه من هذا النوع ، لأنه كما يقول صاحب المقدمة « يتمرد على كل قيد ، ويود الرجوع إلى الغاب » والغاب التى يقصدها جبران فى قصيدته ليست غاباً بمعناها الضيق ، بل هى الطبيعة بأسرها[2] .

ثم يتهكم العقاد بمذهب جبران فى الطبيعة حينما يقول : « فمن قال إن الطبيعة تحل الإنسان من قيوده ؟ ألا ليت الطبيعة كذلك ؟؟ ولكنها فى الحقيقة أم القيود والأغلال ، وما من عادة متحكمة فى نفوسنا ، ولا غريزة غالية ، أو شهوة متمكنة إلا وفى يد الطبيعة طرفاها وإليها مرجعها[3] » .

ويمضى العقاد فى نقده لمواكب جبران ، ذاهباً إلى أنه إذا قال الناظم متغنياً بطلاقة الطبيعة وتسامحها فى قوله[4] :

ليس فى الغـــابات دين لا ، ولا الكفر القبيـــح
فاذا البلبـــل غـــنى لم يقـــل هـــذا الصحيح

يقول العقاد على الرغم منه : حقاً إن البلبل لا يزعم أن غناءه هو الصحيح وغناء غيره الشاذ السقيم ، ولكنه لسوء حظ العشاق : عشاق الطبيعة ، يدين بالأنانية القاسية التى يدين بها المتعصب لمعتقده ، الزارى على معتقد غيره ، ويعمل فى إطاعة هذه الأنانية كل ما يستطيع عمله من عبث وضر . ويؤيد قول المعرى :

---

(١) ، (٢) العقاد : الفصول ـ ص ٤٦ ـ ٤٧ .

(٣) ، (٤) العقاد الفصول ص ٤٧ وراجع المواكب ص ١٦ ، ٢٠ .

ظلم الحمامة فى الدنيا وإن حسبت فى الصالحات كظلم الصقر والبازى

ثم يعقب على قول جبران فى الإشادة بمساواة الطبيعة وعفتها[1] :

ليس فى الغابات حـر لا ولا العبـد الذميم
إنمـا الأمجـاد سخـف وفقـاقيـع تعـوم
فإذا ما اللوز ألـقى زهـره فـوق الهشـيم
لم يقـل هذا حقـير وأنا المـولى الـكريم

يعقب العقاد بما يتضمن أنه لا يقول ولكنه يفعل ، إنه يقتل كل شجرة ضعيفة تجسر على النمو إلى جانبه ، وتشرئب إلى مكان لها من الفضاء والنور ، وكذلك نجد قيود الطبيعة وقوانينها ، ويجدها كل حى فى هذا العالم المسخر ، فهى قيود أثقل وأظلم على من يشعر بها من قيود المدنية ، وقوانين أشنع وألأم عند من يشكوها من قوانين الإنسانية ، « وربما لطفت المدنية قيودها وزوقتها وصقلت جوانبها ، ولكن الطبيعة لا يعنيها القيد ولا حامله ، ولا تاق إليك قيدها إلا حديداً كالحاً ثم تضاعفه لك ، وقد لا تقبلك فى حظيرتها إذا أنت حطمته أو زحزحته عنك[2] » .

ويرى العقاد أنه ليس من الشعور الصحيح ، ولا من الإحساس العميق أن يعبر الإنسان عن ألمه من قيود المدنية هذا التعبير ، أو يظن أن بساطة الحياة تنجو بالحى من أحكام الوجود ، وقد تكون المدنية شوهاء ، ولكن ليس معنى ذلك أن الحياة الهمجية مليحة الوجه حسناء[3] .

ويتساءل العقاد : أليست شياطين ساكن الغابات وأرواحه الخبيثة ترجماناً لوساوسه ومخاوفه ؟ أليس هو أسوأ ظناً بالطبيعة وقوانينها منا ؟ ؟ هذا وهو طفلها النازل فى كنفها ونحن عصاتها الخارجون عليها المتحصنون دونها فى حصون المدنية ؟[4] .

---

(١) العقاد : الفصول ص ٤٧ ، وراجع المواكب ـ ص ١٥٦ ، ٢٠ .

(٢) و (٣) المرجع السابق ـ ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٤) المرجع نفسه ـ ص ٤٥ وما بعدها .

على أنه يرى أن فى القصيدة أبياتاً من أصدق الشعر وأحكمه ، مثل قوله :

وما السعادة فى الدنيا سوى شبح ... يرجى فإن صار جسماً مله البشر

وقوله فى العدل[1] :

والعدل فى الأرض يبكى الجن « لو » سمعوا ... به ويستضحك الأموات لو نظروا

فالسجن والموت للجانين إن صغروا ... والمجد والفخر والإثراء إن كبروا

وقاتل الجسم مقتول بفعلته ... وقاتل الروح لا يدرى به البشر

يرى العقاد أنه أصاب حينما قال : « العدل فى الأرض » ولم يقصره على الناس .

ومن الأبيات التى وقف عندها العقاد واعتبرها من أصدق الشعر وأحكمه أيضاً قوله[2] :

إنما الناس سطور ... كتبت لكن بماء

وقوله :

والحب فى الناس أشكال وأكثرها ... كالعشب فى الحقل لا زهر ولا ثمر

ويخلص العقاد من نقد مواكب جبران إلى أنه لو طرق باب الشعر المنثور لكان ذلك أفسح مجالا لآرائه وأقرب إلى سليقته وقدرته اللغوية من معالجة الشعر الموزون ، ولا سيما أنه وضعها على أسلوب رباعيات الخيام ، لأنه وضعها فى المعانى التى طرقها الخيام ، وحبذا لو أقل من المعانى الرمزية ، فإنها بقية من بقايا إبهام الكهان الأقدمين ، لا يقبلها فى العصور الحديثة إلا أشباه أتباع الكهان فيما تصرم من العصور[3] .

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : الفصول ـ ص ٤٥ وما بعدها .

طه حسين :

وفى عام ١٩١٦ كتب فى مجلة « المقتطف » نظرات فى فلسفة المعرى وختم البحث الثانى منها بمآخذ على دراسة الدكتور طه حسين ، ليفرق بين النقد النظرى والنقد الاستقرائى[١] .

ويثبت العقاد للكاتب عنايته بتتبع الآثار التاريخية ، وشرح أحوال العصر الذى عاش فيه المعرى ، ولكنه مع هذه العناية لم يوفق إلى إنصاف المترجمين له ، ولم يقدر آراءهم حق قدرها[٢] .

وهذه المآخذ تدور حول رفض الدكتور طه حسين للأشياء من غير أن يبدى براهين تنقضها ، كرفضه لعسر الهضم لدى أبى العلاء ، الذى قال به جورجى زيدان ، كما يأخذ عليه اضطرابه فى الموافقة والمخالفة للمصادر التى درست أبا العلاء قبله ، كموقفه من دائرة المعارف الإسلامية فى قياس أبى العلاء إلى أبى العتاهية من حيث شعرهما وأخلاقهما .

ومن هذه المآخذ أن العقاد أشار إلى مخالفة الدكتور طه حسين لجورجى زيدان فيما ذهب إليه من أن سبب سخط المعرى على الدنيا هو عسر الهضم ؛ إذ راح طه حسين يتهكم على جورجى زيدان بقوله : « فلو أنه اصطنع المنطق لعرف أن علة سوء الهضم إذا لزمت الرجل تسعاً وأربعين سنة لم تنتج له تلك الآراء الاجتماعية والخلقية التى يشاركنا فى الإعجاب بها ، والتى لم ينتجها سوء الهضم لكبار الفلاسفة المحدثين ، ولو اصطنع الفقه الأدبى لعرف الفرق بين كلام متكلف متعمل يصدر عن النفس . . إلى آخره[٣] » .

يرى العقاد أنه من الاضطراب فى الموافقة والمخالفة رفض الدكتور طه حسين لما ذهب إليه جورجى زيدان ، لأننا لا ندرى لماذا يستحيل عسر الهضم على رجل دائم الكآبة ، سوداوى المزاج ، مدمن لأكل البقول ، ملازم داره لا يبرحها[٤] .

---

(١) و (٢) المرجع السابق ــ ص ٣١ وراجع كذلك مجلة المقتطف نوفمبر سنة ١٩١٦ .

(٣) و (٤) الدكتور طه حسين : ذكرى ابى العلاء صفحات ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٣٢٦ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ط ثانية سنة ١٩٢٠ .

ومن هذه المآخذ أيضاً أنه قارن بين شعر أبى العلاء وأبى العتاهية الفلسفى ، وخالف فى مقارنته هذه « مرجليوث » و « سلمون » حينما ذهبا إلى أن هناك تشابهاً بين شعر أبى العلاء وأبى العتاهية الفلسفى . وفى الوقت نفسه وافق الدكتور طه حسين دائرة المعارف الإسلامية التى كتبها المستشرقون، فى ذهابها إلى أن قياس أبى العلاء إلى أبى العتاهية ظلم وحيف ، لأن أبا العتاهية يستقى من الدين ويتقيد به ، وأبا العلاء يستقى من الفلسفة ولا يتقيد بالدين ، وهذا الفرق ظاهر الأثر فى شعر الرجلين[1] .

على أن طه حسين يعود فيخالف دائرة المعارف فى خصلة تتمثل فى أن أبا العتاهية على كثرة ما استعان بالدين فى زهده الذى ملأ به ديوانه ، كان فاسقاً متستراً بالمجون ، بخلاف أبى العلاء الذى استملى الفلسفة ، واتهمه الناس بالزندقة والإلحاد ، فإنه لم يمل إلى الهوى ولم يذهب مذهب المجون[2] .

ومن عجب أن يعود طه حسين ليقتدى بدائرة المعارف فى مقارنتها بين أبى العلاء وأبيقور[3] ، حينما يقول : أبو العلاء يرى رأى أبيقور كما تدل عليه اللزوميات فى مواضع كثيرة نجتزئ منها بقوله :

ولم أعرض عن اللذات إلا لأن خيارها عنى خنسنه

---

(١) ، (٢) المرجع السابق .

(٣) هو ابيقور الفيلسوف اليونانى الذى اشتهر بالاستهتار فى اللذات والتهالك عليها ، وهو من الشخصيات النموذجية التى ظلمتها الشهرة ، لأنه لم يكن على هذا الوصف الذى اشتهر به ، وكل ما ذهب اليه انه كان يرى أن من حق الانسان أن يحصل كل ما استطاع تحصيله من اللذات ، على الا تنتج له من الآلام ما يرجحها ويزيد عليها ، واذا كانت اللذة فى الحياة انما تئول الى الم مضاعف ، فلا جرم انتهى ابيقور الى رفضه اللذة عملا ، لأنه لم يستطع أن يحصلها خالية من الآلم ، ورأى أن الالم القليل تعقبه راحة النفس وصحة الجسم ، خير من اللذة الكثيرة يعقبها الألم والشقاء ، لذلك انفق حياته فى مثل حال ابى العلاء من الزهد والقناعة ، فكان لا يأكل الا الشعير ولا يلبس الا خشن الثياب ، ثم بقى أصله الفلسفى ، وأخذ تلاميذه بظاهر رأيه ، فانهمكوا فى ملاذهم ، ومن هنا ذكر الرجل بالاسراف فى طلب اللذات .

راجع ذكرى أبى العلاء ـ ص ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

فليس من الغريب بعد ذلك أن يشير أبو العلاء بالاشتراكية فى النساء إلى آخره[1] .

ويلح الدكتور طه حسين على إبراز رأى أبى العلاء فى الاشتراكية فى النساء ، إذ يذهب إلى أن أبا العلاء يشير فى لزومياته على الرجل بإحدى اثنتين : إما أن يمتنع عن النساء امتناعاً تاماً ، وإما أن يتخذهن شركة عامة بين الرجال فقال[2] :

ترجى عندها وصلا رويداً إنها عارك
تخون الأول العهد فخل الغرس أو شارك

وفى اللزوميات أيضاً ما يؤيد ميل أبى العلاء فى بعض أطواره إلى الاشتراكية فى النساء ، فهو لا يفرق فى حكم العقل بين ابن الحرة وابن الزانية فيقول[3] :

وسيان من أمه حرة حصان ومن أمه زانية

ويقول :

ما ميز الأطفال فى أشباحها للعين حل ولادة وعهار

وهنا يتساءل العقاد عن كيفية أن تكون محاراة اللذة روح فلسفة المعرى الخلقية ولا يكون ثمة شبه بين شعره وشعر أبى العتاهية ، لأن هذا ماجن مستهتر باللذات[4] .

وعلى الرغم من موقف طه حسين المتأرجح مع دائرة المعارف ، فإن موقف العقاد منها واضح كل الوضوح ، ولم يكن فى وسعه إلا أن يعجب

---

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور طه حسين : ذكرى ابى العلاء صفحات ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٩ ، وراجع كذلك اللزوميات جـ ١ ص ٤٠٣ تحقيق عزيز افندى زند سنة ١٨٩١ ، ولزوميات ابى العلاء تحقيق ابراهيم الأعرابى جـ ٢ ص ٢٧٢ ، جـ ٣ ص ٢٧٦ ، مكتبة صادر بيروت .

(٤) العقاد : راجع الفصول ـ ص ٢٢ ، ٢٣ ، وراجع ايضا ذكرى ابى العلاء ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ .

برأيها ، وأن يسوقه شاهداً فى تحليل أطوار المزاج السوداوى ، وما ينتاب أصحابه من الأطوار المتناقضة[1] .

ذلك أن العقاد يرى أن المزاج السوداوى يدفع صاحبه إلى النسك والتبتل فينقبض عن عشرة الناس ، وينقبض الناس عنه لتباينه عنهم فى المشارب والأطوار ، وقد يدفع المزاج السوداوى صاحبه إلى نقيض النسك والتبتل فيكون السوداوى خليعاً ماجناً مستهتراً بالشهوات مغلوباً على عقله بهواه ، ولكنه شبيه بالمتنسك المعتزل فى الشذوذ عن الخلقة العامة المعتدلة ، وكثيراً ما تتقارب العلل وتتباعد المظاهر فى تقدير الناس ، فأين التصوف والجذب مثلا من التهافت على المرأة والجنون بغرامها ؟ ولكنهما فى نظر الأطباء المشتغلين بطبائع العقل متشابهان فى مصدرهما إن لم يكن مصدرهما واحداً عند بعض الأطباء[2] .

ويدلل العقاد على هذا الرأى بأن الوقائع تؤيد ما ذهب إليه ، فكثيراً ما نرى أناساً من الغالين فى الدين انقلبوا إلى الغلو فى اللهو ، أو أناساً من الغالين فى اللهو انقلبوا إلى الغلو فى الدين ، ويقول فى شأنهم الناس : غلبت عليهم الشقوة ، أو تاب الله عليهم .

ويؤيد ذلك أيضاً أن رمز المتصوفة والزهاد إلى الجمال وكلفهم به إعجاباً بصنع الله ، ومزجهم بذلك بين حب الله وحب الجمال الإنسانى[3] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن من الناس من تتعاوره الحالتان للغى آونة وللتقوى آونة أخرى « كأبى نواس الذى نظم فى الوعظ ما يزجر المارد ، ونظم فى الغواية ما يفسد العابد ، وما كان فى إحدى حالتيه مرائياً يعبر عما لا يشعر به ، ولكنه كان متقلباً لا يندم حتى يأثم ، ولا يأثم حتى يندم ؛ وكأبى العتاهية الذى قضى شطر عمره الأول منغمساً فى لذاته وصبواته ، ثم قضى شطراً من أيامه مبالغاً فى التنطس والتقشف ، ثم حضرته الوفاة فكانت

---

(١) المرجع السابق .

(٢) و (٣) العقاد : الفصول ـ ص ١٠ ـ ١٤ .

آخر حاجة له فى الحياة أن يسمع غناء مخارق ، ولقد كان أحرص الناس على عرض الدنيا وهو أكثرهم بباطلها عرفاناً ، وأشدهم للموت إدكاراً[1] » .

ومن ثم فإن العقاد لا يقول بما قال به طه حسين من أن المنطق لا يقبل المتناقضات ، لأنه يلزم من ذلك أن يكون كل عقل منطقياً فى حالة من حالاته ، وأن يكون الطبع جارياً على منهج العقل فى أهوائه ورغباته ، وهو خطأ ظاهر لا يقبله المنطق[2] .

ومن المآخذ التى أخذها العقاد على طه حسين فى هذا الكتاب أنه قد حرص على أن يوصف بالتدقيق فى استقصائه ، لأنه استعان بالمنطق وعلم النفس والفقه الأدبى فى دراسته ، بل طالب بها جورجى زيدان حينما خالفه فى سبب سخط المعرى ، ومع هذا لايبالى أن يقول : إن المعرى « كان على مذهب الباحثين من علماء الإفرنج فى هذه الأيام — أى إنه يمنع أن يكون الناس مشتقين من سنخ واحد[3] » .

يرى العقاد أن هذا ما هو إلا مجرد خاطر مرجح عند طائفة منهم ، وليس مذهباً للباحثين من علماء الإفرنج[4] . .

ويضيف إلى ذلك أنه لا يحسب الدارس كان يقبل أن ينسب إلى المعرى رأياً كهذا لو أنه قاس درجة العلم فى عصره قياساً دقيقاً ، وذلك لأسباب منها : لأن القائلين بهذا الرأى من علماء اليوم ، لم يعمدوا إليه ، إلا بعد إنعامهم الطويل فى درس مسألة الأنواع والأجناس درساً علمياً استقرائياً . ومنها ، لأن كلام المعرى كله خلو من كلمة أخرى تسنده ، لعله لم يرد بقوله[5] :

وما آدم فى مذهب العقل واحـد ولكنـه عند القيـاس أوادم

إلا أن آدم هذا المذكور فى الكتب الدينية ، ليس بأقدم آباء البشر ، يفسر هذا المعنى قوله فى بيت آخر[6] :

---

(١) العقاد : الفصول — ص ١٠ — ١٤ .

(٢) و (٣) العقاد : راجع الفصول — ص ٢٢ ، ٢٣ ، وراجع ايضا ذكرى ابى العلاء — ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ .

(٤) العقاد : الفصول — ص ٢٣ .

(٥) و (٦) العقاد : الفصول — ص ٢٣ .

جائز أن يكون آدم هـذا قبـله آدم على إثر آدم

ومن ثم يرى العقاد أن الخلاف بين المعرى والمتدينة ليس على عدد أصول النوع البشرى ولكن على قدم أولها ، وأين هذا من رأى تلك الطائفة من علماء اليوم[1]

ويكتفى العقاد بهذه المآخذ على كتاب أبى العلاء الذى نال به الدكتور طه حسين درجة العالمية من الجامعة المصرية القديمة ، وذلك لأن هذه المآخذ هى التى لها مساس ببحثه عن فلسفة المعرى[2] .

وإذا ما اجتزنا ردحاً من الزمن غير قليل ووقفنا وجهاً لوجه أمام عام ١٩٣٩ ، وجدنا أن الدكتور طه حسين يرد على مقالة للعقاد نشرها فى صحيفة « الجديد » عن الترجمة وعلاقاتها بتعارف الشعوب . .

وخلاصة ما قاله العقاد فى هذا الصدد أن الترجمة تكثر بعد الحروب بين الأمم المتحاربة لعناية كل أمة منها باستطلاع أحوال الأمم الأخرى ، واستقصاء ما عندها من بواعث النصر والهزيمة . وفى الوقت نفسه لم يرد العقاد أن يحصى أسباب الترجمة كلها ، أو يردها إلى المنافسة الحربية ورغبة الاستطلاع وإنما أراد أن يلاحظ تلك الملاحظة من الوقائع التى صاحبت الحرب العالمية الأولى والحروب القريبة التى تقدمتها[3] .

على أنه لم يجعل المنافسة أصل المعرفة فى جميع أحوالها ، بل يذهب إلى إلى أن الأمر فى ذلك مرجعه إلى شعور القلق والحذر الذى يحرض على رغبة المعرفة فى النفوس ، ويرسم لها الميول والوجهات . كما ذهب فى موضع آخر من هذه المقالة إلى أن رغبة المعرفة الفكرية لا تحتاج عندهم إلى تحريض كثير من دواعى المنافسة وبواعث الخصومة ، وهو صريح فى أن المنافسة تحرض ولا توجد ، وتكون سبباً للرغبة فى المعرفة ولا تنحصر فيها جميع الأسباب[4] .

وقد ذهب الدكتور طه حسين فى رده إلى أن العلة الحقيقية الأولى لكل ترجمة ونقل إنما هى الطبيعة الإنسانية التى تجعل الإنسان حيواناً اجتماعياً كما يقول

(١) و (٢) العقاد : الفصول ـ ص ٢٣ .

(٣) و (٤) العقاد : ساعات ـ ص ٤٥١ وما بعدها .

« أرسطاليس » فى السياسة ، وحيواناً مفكراً كما يقول « أرسطاليس » فى المنطق ، فطبيعته الاجتماعية تضطره إلى أن يتصل بغيره من الأفراد والجماعات ، ويشاركهم فيما يفكرون ويشعرون ويتحدثون ، وطبيعته المفكرة تضطره إلى أن يبحث ويستقصى ويتعرف حقائق الأشياء[1] .

وقد سلكت هذه المعركة دروباً من الفهم ، وأنماطاً من التفكير ليس هنا مجال العرض لها ، ولا يهمنا منها سوى منهج كل منهما فى النظر إلى الأشياء .

فالدكتور طه حسين ينظر إلى الأشياء نظرة المحقق الذى يرى أنه يتقيد بمناهج البحث العلمى ، وعلى هذا يعزو الخلاف بينه وبين العقاد إلى اختلافهما فى المنهج ، ويقول فى هذا الصدد : « ربما كان مصدر هذا الاختلاف أن العقاد ينظر إلى الأشياء الخاصة والظواهر العامة نظرة الفيلسوف ، وأنظر إليها أنا نظرة المؤرخ ، أو بعبارة أدق نظرة المحقق الذى يتقيد بمناهج البحث العلمى ، ولا يحلق فى هذه السماء الجميلة المزدانة ، سماء الفلسفة[2] » .

ولم يشأ العقاد أن يترك الدكتور طه حسين فيما يختص بالمنهج فى النظر إلى الأشياء الخاصة والظواهر العامة ، لأن المنهج العلمى فى البحث الذى يتقيد به طه حسين لا يصلح استخدامه إلا فى مجال الوقائع العلمية التى يدرسها العلماء ، كأصول الدراسة الكيميائية والطبيعية وما إليها ، ولا يدخل فى مجال الوقائع العلمية تعارف الشعوب ولا يستطيع العلم أن يستقل بالبحث فى هذا الموضوع ، لأنه من مجال الرأى ، وإذا تقدمنا فى هذا الموضوع خطوة فلابد لنا أن نتقدم فيه بمعونة الفلسفة والخيال معاً ، لأنه موضوع نفسيات فى نطاق اجتماعى فى تصور كل ما اختلف من الحالات وتسهيل الخروج بالباحث من وضع واحد إلى جملة أوضاع[3] .

ويتضح مما سبق أن طه حسين يقصد بالمنهج العلمى المنهج الاجتماعى الذى

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب صفحات ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ .

(٢) و (٣) العقاد : ساعات بين الكتب صفحات ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ .

ينظر إلى الإنسان على أنه حيوان اجتماعى ، ومن هنا يعول الدكتور طه حسين على دراسة البيئة والعصر ولا يدرس البواعث النفسية للأديب التى تحفزه إلى نوع من السلوك دون نوع آخر .

ومعنى هذا أن قوله بأن هذا المنهج منهج علمى فيه تعميم وجمع بين المنهج الاجتماعى فى الدراسات الإنسانية والمنهج العلمى فى الدراسات التجريبية ، ومن هنا قصر العقاد رده على المنهج العلمى فى الدراسات التجريبية بناء على تعميم طه حسين .

وعلى الرغم من أن رد العقاد يفيد بأن المنهج العلمى التجريبى مجاله أصول الدراسة الكيميائية والطبيعية فإنه قد استخدمه فيما بعد فى الدراسات الإنسانية ، كدراسته لامرئ القيس والكواكبى وجمال الدين الأفغانى وابن الرومى فى سبب وفاته . .

وهناك معركة نشبت بين طه حسين والعقاد ، لم يشأ العقاد أن يرد عليه فيها ، وتتمثل هذه المعركة فى أن دعوة العقاد للوحدة العضوية لم تصادف قبولا لدى طه حسين ، فانبرى لمعارضتها من غير أن يقدم من الأدلة أو المبادئ النقدية ما ينقضها ، إذ ذهب إلى أن القصيدة العربية تشتمل على الوحدة العضوية ، وأن الذين يذهبون إلى أن القصيدة العربية ليس فيها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى ونموه قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية ، إن الذين يذهبون هذا المذهب فى تصور طه حسين جاهلون بالشعر القديم لم يتعمقوا أسراره ومعانيه .

وخلاصة ما ذهب إليه فى هذا الصدد يتضمن أنه ما سمع من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحك وأغرق فى الضحك ، « لأن العقل الحديث أصبح أذكى وأرقى وأدنى إلى الحذر والفطنة من أن يذعن أو ينخدع لتلك الأسطورة التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوربى الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم

حينما يذهبون إلى تفكك القصيدة العربية القديمة ، واقتصار وحدتها على الوزن دون المعنى[1] » .

ويعلل طه حسين إنكار هؤلاء للوحدة المعنوية فى القصيدة العربية القديمة بسببين : أولهما أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغى ، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه ، وإنما يدرسونه درس تقليد ، ويصدقون فيه ما يقال لهم من الكلام فى غير تحقيق ولا استقصاء ، وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات ، وقل منهم من يحفظ القصيدة كاملة ويدرسها كاملة ، فضلا عن أن يحفظ القصائد الطوال . وهم من هذه الناحية يجهلون هـذا الشعر ويقضون عليه حين يقضون قضاء الجهال[2] .

والسبب الآخر يأتى من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة وما ينقلونه إليهم ، وفى غير تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق ، وينسون أن كثيراً جداً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً ، وإنما نقلته الذاكرة فأضاعت منه وخلطت فيه ولم تحسن الرواية ، فكثر الاضطراب فى هذا الشعر ، وخيل إلى المحدثين أن هذا الاضطراب طبيعى فى الشعر العربى القديم ، ولم يفطنوا أنه علة طارئة ومرض عارض لم يصب الشعر العربى وحـده وإنما أصاب كل قديم نقل إلى المحدثين أجيالا طوالا من طريق الكتابة لا من طريق التدوين[3] .

ويرى طه حسين أن خصوم الشعر العربى لو فطنوا لهذين الأمرين ، وقاوموا فتنة الشعر الأوربى الحديث لما ذهبوا هذا المذهب يقولون فى الشعر القديم مالا يعلمون .

ثم يطبق فهمه هذا على قصيدة لبيد التى يقول فيها :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

وذلك ليبين أن الشـعر العربى قد اسـتوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وأن قصيدة لبيد جاءت ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق

---

(١) و (٢) و (٣) الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء جـ ١ ـ ص ٢٨ وما بعدها طـ أولى ، دار المعارف ، وراجع كذلك جريدة الجهاد بتاريخ ١٣ فبراير سنة ١٩٣٥ .

وأجمله وأشده ملاءمة للموسيقى التى تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية .

ويتحدى طه حسين ويتساءل : من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف ، وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية[1] ؟ .

ويتضح من كلام طه حسين أنه يجذبنا إلى الماضى بعنف ، لننسج على منوال شعرائه ولنربى أذواقنا على آثار شعرائه ، ولعل هذا فى حد ذاته دراسة للأدب لا ترتكز على الواقع والمناهج العلمية التى لا يفتأ يرددها .

وحينما صدر كتاب أبى نواس للعقاد نقده الدكتور طه حسين ، وأخذ على العقاد أنه أسرف فى استخدام علم النفس فى دراسته ، وأن المذهب الذى ذهب إليه العقاد فى كتابه قديم جديد فى وقت واحد ، وكان القدماء يسمونه الاعتداد بالنفس ، ثم أخذ بعض الأدباء الأوربيين يسمونه النرجسية[2] . .

ويرى طه حسين أن العقاد لم يبعد عن مذاهب الأدباء فى حديث النرجسية ، ولكنه غلا ، فيما يعتقد طه حسين ، غلواً شديداً فى تعمقها على مذهب المحللين النفسانيين ، فذكر من مذاهبهم وتجاربهم فنوناً توشك أن تلحق كتابه بكتب العلماء ، لولا أنه ليس له معمل ولا مستشفى يجرى فيها التجارب كما يجريها العلماء ، وليس أمامه مرضى أحياء يجرى عليهم هذه التجارب كما يجريها العلماء[3] .

ويضيف إلى ذلك أن أبا نواس لم يعتد بنفسه أكثر مما اعتد شعراء كثيرون فى أمم كثيرة بأنفسهم ، وهذا الاعتداد شرط أساسى للتجويد الفنى ، لأنه لو لم يعتد بنفسه وفنه ، لم يحفل بالشعر ، ولم يتأنق فيه ، ولم يحسن الحكم عليه[4] .

ولم يشأ العقاد أن يرضخ لمآخذ طه حسين عليه ، فرد عليه رداً مشوباً

---

(١) الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء جـ ١ ـ ص ٢٨ وما بعدها ط أولى ، دار المعارف ، وراجع كذلك جريدة « الجهاد » بتاريخ ١٣ فبراير سنة ١٩٣٥ .

(٢) و (٣) و (٤) الدكتور طه حسين : خصام ونقد ص ٢٣٦ وما بعدها بيروت سنة ١٩٥٥ .

بالتهكم والسخرية ، ذلك أنه يبدأ رده بمشورة يوجهها إلى الدكتور بأن يقرأ كتب التحليل النفسانى وأن يعيد قراءتها مرة بعد مرة ، ونحن على يقين أنه سيعدل عن رأيه بعد قراءتها فى علاقة الأدب بهذا التحليل . . وهذه مشورة ميسورة الاتباع[1] .

ويتساءل العقاد عما يريده الدكتور ، « أتراه يقول إن البواعث النفسية شيء لا علاقة له بدراسة الأدب والأدباء ، إذا قال ذلك فمن يتابعه على هذا الرأى ، ومن يعمل به فيكتب ما يستحق أن يقرأ فى هذا الزمن ، أتراه يقول إن الأطباء هم المختصون بالنقد الأدبى دون غيرهم ، لأنهم هم المختصون بالدراسات النفسية ، إذا قال ذلك فأين المثل الواحد الذى يدعم به هذا الرأى ؟ وأين الطبيب أو الأديب الذى يقره عليه[2] ؟ » .

ويرى العقاد أن أدوات الدراسات النفسانية ميسورة للأديب ، وأنها غير محرمة عليه ولا هى مقصورة على الطبيب ، وأن هناك أدباء خبراء يرجع إليهم الأطباء كلما اتصل الأمر بالتعبير وتدبر معانيه ، أو بالخيال وتصور رموزه[3] .

على أن كل ما يتطلبه العقاد فى هذا الصدد هو تحصيل أدوات الدراسات النفسانية للانتفاع بها فى دراسة الأدباء وغيرهم .

ويذهب العقاد إلى أن هناك بحوثاً لا غنى عنها للدكتور طه حسين ، وهى البحوث التى تفرق بين الاعتداد بالنفس عند أبى نواس وعند المعرى وعند أبى الطيب وبشار . .

فالاعتداد بالنفس وصف قد يشترك فيه هؤلاء جميعاً من جانب هنا ، أو من جانب هناك ، ولكن من ذا الذى يفهم هؤلاء إذا فهم أنهم يصدرون جميعاً عن باعث واحد .

إن الاعتداد بالنفس — فى تصور العقاد — بمعزل عن الدراسات النفسانية قد يختلط هذا الاختلاط ولا يجدى فيه الاكتفاء بلفظه ومعناه فى اللغة[4] .

---

(١) و (٢) و (٣) و (٤) أخبار اليوم — ٢٧ فبراير سنة ١٩٥٤ — العدد ٤٨٦ .

أما النفسانيون فقد يعرفون اعتداداً بالنفس يدخل فى جنون العظمة ويسمونه « المغالومانيا » ويعرفون اعتداداً بالنفس يدخل فى جنون الأثرة ويسمونه « الإيجومانيا » ، ويعرفون اعتداداً بالنفس يدخل فى جنون الانحصار الذاتى ويسمونه « الإيجوتزم » ويعرفون اعتـــداداً بالنفس يدخل فى جنون النقص والتحدى ويسمونه « نجاتفزم Negativism » ويعرفون اعتداداً مثله يدخل فى جنون العناد ويسمونه « ميوتزم Mutism » ، ويعرفون الاعتداد بالنفس طبيعة فى كل مخلوق مستمداً من حب البقاء ثم تنازع البقاء ، ويعرفون منه اعتداداً بالنفس يدخل فى جنون الاشتهاء الذاتى ويسمونه النرجسية ، وهو الذى وصف به العقاد أبا نواس ، وأنكره طه حسين ، لأن أبا نواس لم يعلم به ولا يعترف به لو علم ، كأنه من المشروط فى الصفات أن يعترف بها الموصوفون .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الدراسات النفسانية تميز بين هذه المدلولات التى يتميز فيها أبو نواس والمعرى والمتنبى وبشار ، إذ تجمعهم فى المعجم كلمة الاعتداد . كما أن الدراسات النفسانية هى التى تعرفنا أن الصفة الواحدة قد تجرى مع الاعتداد بالنفس وقد تناقضه فى الإنسان الواحد(١) .

فحب التدليل مثلا قد يورث اعتداداً بالنفس ، وقد ينم كذلك على فقدان الثقة بها ، لأن صاحبه يعلق قيمته على التفات الآخرين إليه .

ويتفق مثل هذا فى الصـــفات الأخرى فنرجع إليها على حسب مدلولاتها لمعجمية(٢) .

ويقرر العقاد أنه ينتهج هذا النهج فى دراساته الأدبية ، ويكتبه ويقرره ، ويرجو من يطلع على خطأ فيه من المختصين — لا من الأدباء مثل طه حسين — أن يعلنه بأسبابه وهو مشكور .

ثم يبين العقاد أن طه حسين قد تابع جماعة من المستشرقين على تفسير

---

(١) و (٢) أخبار اليوم ٢٧ فبراير سنة ١٩٥٤ العدد ٤٨٦ ، وراجع كذلك الأخبار فى ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦١ .

كلام أبي نواس عن الطلول بأنه مذهب التجديد والإعراض عن القديم ؛ وفهم الأدب على هذا النحو — فى تصور العقاد — لا يفسر لنا أن مطالع أبي نواس فى بكاء الطلول أكثر من مطالع الشعراء الأقدمين ، ولا يفسر لنا أنه يستطرد إلى السخرية بالأنساب كلما ذكر الطلول فى سياق النعى والإنكار ولا يفسر لنا أن الخليفة يأمره بذكر الطلول فيطيعه ويقول[1] :

دعـــانى إلى ذكر الطلول مسلط يضيق ذراعى أن أجوز له أمرا

لا يفسر لنا كلام المستشرقين عن التجديد هذا الأمر من الخليفة باجتناب النعى على الطلول — كما يقول العقاد — لأن الخليفة ما كان مناظراً للشاعر فى الأدب يقول هذا بمذهب ويقول ذلك بمذهب سواه .

ويرى العقاد أن الذى يفسره لنا هو « عقدة النسب فى طويّة أبي نواس » فلهذا يأمره الخليفة باجتناب ما يثير ضغائن الأنساب[2] » .

ويذهب العقاد إلى أن طه حسين لم يقنعه بكل ما كتبه عن تحليل العقاد لأبي نواس ، لكى يدع التحليل ، وأن يقول إن النرجسية والاعتداد بالنفس كلمتان مترادفتان كما يقول طه حسين ، فعسى أن يقنعه العقاد بالالتفات إلى كتب التحليل ، فهى ولا شك جديرة بالالتفات وجديرة بتصحيح كثير من الآراء[3] .

على أنه يورد ردّ « فرويد » على من زعم أنه كشف الوعى الباطن وذلك فى الحفلة التى أقامها العلماء والأدباء احتفالا ببلوغ « فرويد » سن السبعين ، إذ قال فرويد : إن الفلاسفة الشعراء هم الذين كشفوا العقل الباطن من قبلى ، وما صنعت أنا غير تطبيق علم النفس على ما كشفوه . .

يقف العقاد عند هذا الرد ذاهباً إلى أن هذا هو حقيقة الموقف بين الدراسات الأدبية والدراسات النفسانية ، لا يدعى النفسانيون أنهم انتزعوا دراسة

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع السابق .

الأدب من الفلاسفة والشعراء ، ولكنهم يفهمونها مستعينين بهم ولا يزالون بحاجة إليهم كلما استعصى عليهم النفاذ إلى سريرة شاعر أو أديب[1] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن العلماء النفسانيين على خلاف ما يعتقد طه حسين ، إذ أنهم يتحاشون المعمل جهد المستطاع فى بحوثهم الخلقية والفكرية .

ثم يعرض طائفة من الكتب التى عنيت بهذا النوع من الأبحاث ، وذلك ككتاب « علم النفس والأخلاق » لمؤلفه الأستاذ هادفيلد Hadfield من أساتذة كلية الملك بلندن ، وفى مقدمته يقول : إن بحوثى هذه ليست نتيجة عملى فى المكتب أو المعمل ، بل هى ثمرة لخبرة سنوات . ومن المؤلفات المعدودة فى هذه الدراسات كتاب « الجنس والرمزية والنفسانيات فى دراسة الأدب » لمؤلفه الأستاذ روى باسلر Basler وهو معلم لغة وتاريخ ولا شأن له بالمعامل والعيادات . وهناك كتاب صدر أخيراً فى مصر للأستاذ حامد عبد القادر يسمى « دراسات فى علم النفس الأدبى » ، والمؤلف من المعنيين باللغة العربية فى وزارة المعارف .

ويخلص العقاد إلى أنه يجب على الناقد الأدبى أن يدرس التحليل النفسانى دراسة تساعده على فهم الأدباء والشعراء[2] .

* * *

وبالمنطق نفسه وهاته البراعة الجدلية نراه يأخذ بزمام سلامة موسى ذاهباً إلى أن سلامة موسى جمع من مناقضات العلم مالا يفوقه إنسان فى هذا الصدد ، وذلك بسبب قوله عن أبى نواس إنه شخصية « سيكوباتية » ، ويدعى سلامة موسى أن أبا نواس لو عاش فى مجتمع يختلط فيه الرجال بالنساء ولو أنه قد تعلم الرقص ، لما كان قد وقع واستسلم لشهواته الشاذة ، ذلك أن الشاب الذى يرقص مع فتاة ، وينظر إلى وجهها ، ويتشمم شعرها ، ويضع ذراعه على خصرها لا يمكنه أن يفكر حين يحب إلا فى الجنس الآخر ،

---

(١) أخبار اليوم ١٣ مارس سنة ١٩٥٤ ـ العدد ٤٨٨ .

(٢) المرجع نفسه .

وهذا هو العيب الأصيل فى المجتمع الذى عاش فيه أبو نواس من شعراء العرب الذين تغزلوا بالصبيان[1] .

ناقشه العقاد فى هذا الزعم ذاهباً إلى أنه إذا كانت شخصية أبى نواس « سيكوباتية » شاذة ، فمعنى ذلك أنه مخالف فى تكوينه للمجتمع الذى عاش فيه ، وأنه لا يشبه الملايين الذين عاشوا فى ذلك المجتمع[2] .

وإذا كانت آفة المجتمع العربى قلة الرقص ، فمن اللازم أن يتشابه أبو نواس وملايين الخلق فى هذه الآفة العامة ، فلا شذوذ فى هذه الحالة ولا سيكوباتية ؟ .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن سلامة موسى يعلم أن مجتمعات الغرب العصرية لا تشكو قلة الرقص ، بل لعلها تشكو إفراطه وتهافت الشبان والشابات عليه فى الأندية والبيوت ، بل فى الميادين والساحات ، فلماذا أصيب أربعة فى المائة بالشذوذ الجنسى مدى الحياة ، عدا المصابين به فى أطوار دون أطوار إن هذه التسمية مثبتة فى تقرير « كنسى » Kinssey وزملائه عن العلاقات الجنسية ، وقد كتبه العلماء والخبراء عن مجتمع عصرى ليس أكثر من اختلاط جنسيه فى كل مكان[3] .

ولا ينسى أن يتهكم العقاد على سلامة موسى حينما يذهب إلى أنه لا يجهل هذا التقرير ، أو يجهل الكتيب التى خصصت لموضوعه من مؤلفات الأطباء النفسانيين ، ومنهم من يرتفع بالنسبة إلى أحد عشر فى المائة ، أو يزعم مع كبيرهم « فرويد » أنها أخطر من ذاك .

ومن ناحية أخرى يتساءل العقاد عن خطب « أوسكار وايلد » ، إن كان ذلك خطب أبى نواس ، إن « أوسكار وايلد » لم يلده مجتمع كمجتمع أبى نواس ، بل ولد فى عصر الرقص والاختلاط ونشأ فى بيئة الترف وتزوج من بيئته وولد له أبناء . ومن ثم لماذا ينفرد مجتمع شعراء العرب بالآفة لأنه محروم من الرقص والاختلاط بين الجنسين[4] ؟ .

---

(١) أخبار اليوم ٦ فبراير سنة ١٩٥٤ ـ العدد ٤٨٤ .

(٢) و (٣) و (٤) المرجع نفسه والعدد نفسه .

على أن أبا نواس — فى تصور العقاد — لم يعتزل قط معاشرة المرأة ، بل قضى حياته بين القيان والغوانى اللاهيات ، ونظم الغزل فى أكثر من عشر حسان معروفات بأسمائهن ومنهن جنان ، ودنانير ، ومنى ، وعنان ، وعريب ومكنون ، وهؤلاء غير الصويحبات اللواتى لم يذكرن بالأسماء ، فلا ذنب للمجتمع العربى ، ولا عصمة للمجتمعات الأوربية أو الأمريكية التى تمتلئ بالمراقص ، ويختلط فيها الجنسان ، ولا معنى للسيكوباتية مع تعليل الشذوذ بقلة الرقص أو قلة الاختلاط ، وليست هنالك قلة اختلاط فى حالة أبى نواس على الخصوص[1] .

أما المعركة الأخيرة التى نتحدث عنها فى هذا الصدد فقد دارت حول إثبات الشعر الجاهلى ووحدة اللغة لأنها من مقدمات الدعوة الإسلامية التى خاطبت العرب جميعاً بلسان يعرفونه من قبل عصر الإسلام ، إذ ذهب بعض المستشرقين إلى أنه قد كان للعرب شعر دينى على مثال قصائد الهند والفرس والأساطير اليونانية . ورتبوا على ذلك إنكار الشعر العربى المنسوب إلى الجاهليين لأنه خلو من التعبير عن العبادات والشعائر وما إليها[2] .

وفى مقام الرد على هذه الفرية يصف العقاد هؤلاء المستشرقين ومن تابعهم على هذا الفهم — كالدكتور طه حسين — بالجهل بعلم التاريخ الجاهلى ، لأن قليلا من هذا العلم ينقض هذا الظن[3] .

ينفى العقاد أن تكون مناسك العرب الجاهليين مشتملة على هيكل ترتل فيه الصلوات والأناشيد الدينية على مثال الهياكل الهندية أو الفارسية أو المحافل اليونانية ، وإنما كان هيكلهم الأكبر فى الكعبة مثابة فريضة ليس للشعر عمل فيها كعمله فى الأشعار الدينية المشهورة ، ويعنى بهذا الهيكل فريضة الحج أو زيارة الكعبة بين حين وحين[4] .

ومن ناحية أخرى يذهب العقاد إلى « أنه إذا جاز لنا أن ننفى الشعر

---

(١) المرجع السابق .

(٢) العقاد : اللغة الشاعرة — ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٣) ، (٤) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٠٨ وما بعدها ، ومطلع النور ص ٥٨ وما بعدها .

الجاهلى الذى خلا من الدينيات ، لوجب أن نحل فى محله شعراً آخر لم يخل من هذه الدينيات ، ولو بيّ ذكره ولم تبق نصوصه بأوزانه وكلماته[1] .

وفيما يختص بإنكار وحدة اللغة العربية قبل الإسلام ، ذهب العقاد إلى أن اليهود دخلوا الجزيرة العربية فى القرن الأول أو الثانى من الميلاد ، وليس فى هجرتهم من فلسطين إلى هذه الجزيرة غرابة أو منافضة لوقائع التاريخ بعد تشتيتهم فى القرن الأول أو الثانى للميلاد . ويتساءل العقاد فى أمر هؤلاء اليهود ، هل كانوا عرباً يكتبون[2] ؟ .

ولكنه لا يلبث أن يجيب بأنهم لو كانوا كذلك لكانوا خلقاء أن يحفظوا فى صحفهم كلاماً عربياً مما قبل الإسلام بثلاثة قرون يخالف العربية الموحدة فى عصر الإسلام ، إن صح أن العربية لم تكن موحدة فى أيام شعراء المعلقات . . وبعض هؤلاء الشعراء لم يسبقوا عصر الإسلام بأكثر من مائة عام . كما أنهم كانوا خلقاء أن يحفظوا بالكتابة العربية لهجة غير اللهجة الموحدة التى يشك المستشرقون فى سبقها للإسلام إلى عصر أولئك الشعراء ، أو كانوا خلقاء أن يعلمونا من كتابتهم شيئاً يؤيد ذلك الشك نوعاً من التأييد[3] .

ويضيف إلى ذلك أن الراجح بل القاطع فى أمر هؤلاء أنهم يهود دخلوا الجزيرة بلسان غير لسانها ، وتكلموا الآرامية أو الأدومية أو العبرية ، ثم تعلموا اللغة العربية الحجازية فهذا التوحيد الذى تم بين اللغة الحجازية وبين الآرامية أو الآدومية أو العبرية ليس بالمستغرب أن يتم بين لهجة العرب فى الجنوب ولهجة العرب فى الحجاز وسائر أطراف الجزيرة ، فقد أقام عرب اليمن فى الجزيرة ، واتصلوا بالحجاز زمناً أطول جداً من مقام اليهود المهاجرين منذ القرن الأول أو الثانى للميلاد[4] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقـــاد : اللغـة الشاعرة ـ ص ١٠٨ وما بعـــدها ، ومطلع النور ـ ص ٥٨ وما بعدها .

(٤) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٠٨ وما بعدها ، ومطلع النور ـ ص ٥٨ وما بعـــدها .

ومن ناحية أخرى يذهب العقاد إلى أنه لم يصل إلينا شيء من لغة اليهود الذين أقاموا بجنوب الجزيرة ، أو اليهود الذين تحالف معهم ذو نواس فى نجران ، ولكن اليهود الذين وفدوا إلى الحجاز بعد البعثة النبوية كان منهم كتاب ومؤرخون مطلعون على تواريخ حمير وتواريخ أسلافهم العبرانيين ، وكان منهم كعب بن مانع المسمى بكعب الأحبار ، وكان منهم وهب بن منبه الصنعانى ، وكان من المغربين فى طلب النوادر فلم يذكرا زمناً شهداه ، أوشهده آباؤهم ، وأجدادهم ، كانت فيه لغة قريش مجهولة فى اليمن وما جاورها[1] .

ويمضى العقاد فى تدليله على وحدة اللغة العربية فى عصر البعثة بتفاهم الوفود التى تفد على الرسول من اليمن ، وذهاب الولاة من الحجاز إلى اليمن بإذن النبى — عليه السلام — ومن كان يصحبهما فى عمل الولاية والتعليم . ومع ذلك لم يسمع أن وفود اليمن على النبى جهلوا ما سمعوه أو نطقوا بكلام لا يفهمه أهل الحجاز ، وهؤلاء قد لقنوا لغاتهم من آبائهم فلا يفوتهم ما اختلف من كلامهم إذا كان ثمة اختلاف[2] .

وبجانب ذلك تفاهم المرتحلين فى رحلتى الشتاء والصيف ، وهما أقدم من البعثة المحمدية ، ومع ذلك فليس فى أخبار هذه الرحلات إلماع إلى أن تفاهم قريش مع أهل اليمن كان بلغة غير اللغة القرشية فى الجيل السابق للبعثة والجيل الذى تقدمه ، ومن البعيد أن يغيب عن ذاكرة العربى حديث جيلين قبل جيله ، وقد كانت أخبارهم ورواياتهم وأنسابهم وأمثالهم كلها قائمة على الحفظ وتسلسل الرواية والإسناد من جيل إلى جيل ، فإذا كانت لغة الحجاز شائعة عامة على مدى الذاكرة فى عصر البعثة المحمدية فلا أقل من ثلاثة أجيال نقدر لهذا الشيوع وهذا التعميم ، وترجع بنا هذه الأجيال إلى أقدم الأوقات التى أسند إليها نظم المعلقات ، فلا تستغرب نظمها باللغة التى يفهمها العرب من الجنوب إلى الشمال[3] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : اللغة الشاعرة — ص ١١٣ وما بعدها ، مطلع النور — ص ٥٩ وما بعدها .

ويمضى العقاد فى حديثه مبيناً أن النبي سمع قصيدة كعب بن زهير ، وأن كعباً نظمها بلغة أبيه زهير بن أبى سلمى ، وكان زهير من أسرة شاعرة مسبوقاً إلى النظم بتلك اللغة ، ولا يعقل أن يكون التغير فى لغة النظم قد طرأ عليهم فجأة فى مدى سنوات معدودات ، فإذا بلغنا بالمعلقات عصر هرم بن سنان — ممدوح زهير — وما تقدمه بقليل فليس من شعراء المعلقات من هو أقدم من ذلك بزمن طويل يمتنع فيه التوافق على النظم الوحد واللغة الواحدة(١) .

ويضيف إلى ذلك أن أوزان العروض لم تخلق بين يوم وليلة ، وأن وزن قصيدة كعب ووزن قصيدة أبيه قد وجدا قبل عصر الشاعرين ، ونظمت فيهما قصائد جيل أو جيلين على الأقل قبل ذلك التاريخ ، ولو أن هذه الأوزان وسعت شعرا غير شعر اللغة الحجازية لما غاب خبره إن غاب لفظه ومعناه(٢)

ومن ناحية أخرى فإن هجرة القبائل اليمانية إلى ما وراء حدود اليمن فى الجزيرة العربية ، واختلاطهم بأبناء الحجاز وتهامة وسائر الجزيرة العربية فى لهجة من اللهجات بحيث يتكلمون كما يتكلم المقيمون فى جوارهم يؤكد وحدة اللغة العربية لا تفرقها وتشعبها(٣) .

ويتهكم العقاد بمنكرى وحدة اللغة قبل البعثة بجيلين أوثلاثة حينما يذهب إلى أنه لا يوجد قارئ للأدب يسيغ القول بوجود طائفة من الرواة يلفقون أشعار الجاهلية ، كما وصلت إلينا ويفلحون فى ذلك التلفيق . إذ معنى ذلك أن هؤلاء الرواة قد بلغوا من الشاعرية ذروتها التى بلغها امرؤ القيس والنابغة وطرفة وعنترة وزهير وغيرهم من فحول الشعر فى الجاهلية . كما أنهم مقتدرون على توزيع الأساليب على حسب الأمزجة والأعمار والملكات الأدبية ، فينظمون بمزاج الشاب طرفة ، ومزاج الشيخ زهير ، ومزاج العربيد امرئ القيس ، ومزاج الفارس المقدام عنترة بن شداد ، ويتحرون لكل واحد

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : اللغة الشاعرة — ص ١١٣ وما بعدها ، مطلع النور — ص ٥٩ وما بعـــدها .

« مناسباته» النفسية والتاريخية ويجمعون له القصائد على نمط واحد فى الديوان الذى ينسب إليه[1] .

وبجانب ذلك فهذه القدرة التى توجد عند الرواة ولا توجد عند أحد من الشعراء ، ثم يفرط الرواة فى سمعتها وهم على هذا العلم بقيمة الشعر الأصيل ، وما من ناقد يسيغ هذا الفرض ببرهان فضلا عن إساغته بغير برهان ولغير سبب إلا أن يتوهم ويعزز هذا التوهم بالتخمين[2] .

ويرى العقاد أن تصديق النقائض الجاهلية جميعاً لأهون من تصديق هذه النقيضة التى يضيق بها الحس ويضيق بها الخيال .

وينتهى العقاد إلى أن النقائض التى تحاول أن تشككنا فى وحدة اللغة قبل الإسلام يرفضها العقل ، لأن قبولها يكلفه شططاً ولا يوجبه بحث جدير بالإقناع .

ويوضح العقاد تكلف العقل فى قبولها فيرى أنه يتمثل فى : انقطاع عرب اليمن عن داخل الجزيرة كل الانقطاع ، وأن يجزم ببقاء لغة قحطانية تناظر اللغة القرشية فى الجيلين السابقين للبعثة المحمدية غير معتمد على أثر فى ذاكرة الأحياء ، ولا فى ورق محفوظ ، وأن يلغى كل ما توارثه العرب عن أنسابهم وأسلافهم ، وهم أمة تقوم مفاخرها وعلاقاتها على الأنساب وبقايا الأسلاف [3].

ومن ناحية أخرى فلابد أن يفترض العقل وجود الرواة المتآمرين على الانتحال بتلك الملكة التى تنظم أبلغ الشعر وتنوعه على حسب الأمزجة والدواعى النفسية والأعمار ، وأن يفهم أن القول المنتحل مقصور على الأسانيد العربية ؛ مبطل لمراجعها دون غيرها من مراجع الأمم التى صح عندها الكثير مما يخالطه الانتحال والكذب الصريح [4] .

---

(١) و (٢) العقـــاد : اللغة الشاعرة ــ ص ١١٦ وما بعدها ، ومطلع النور ــ ص ٦٢ وما بعـــدها.

(٣) و (٤) العقاد : اللغة الشاعرة ــ ص ١١٦ وما بعدها ، ومطلع النور ــ ص ٦٢ وما بعـــدها .

محمد مندور :

وعلى الرغم من إيمان العقاد بمبدئه النقدى الذى يتمثل فى شعر الشخصية إيماناً جعله يطبقه على كثير من الشعراء والشاعرات ، على الرغم من ذلك كله نرى الدكتور مندور يناقشه فيه ذاهباً إلى أن العقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النفسى لا يريد أن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرته إلى الحياة وفلسفته فيها من خلال شعره(١) .

ويرى الدكتور مندور أن هذه النظرة تتفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائى وجوهره(٢) .

وإلى هنا نرى أن الدكتور مندور يتفق مع العقاد فى نظرة كل منهما إلى أن هذا المقياس يتفق مع طبيعة الشعر الغنائى ، غير أن موضع الخلاف بينهما هو كيفيّة ظهور شخصية الشاعر فى شعره ، هل يجب أن يكون ظهورها سافراً أو على نحو مباشر أو يكفى أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه ، ويكون فى ذلك ما يكفى للتسليم للشاعر بالأصالة الشخصية والطابع الذاتى ، وإلا لوجب ألا نسمى شاعراً إلا من يصدر عن وجدانه الذاتى ويتحدث عن تجاربه الخاصة ومواضع أفراحه وأتراحه فى الحياة(٣) .

وهذا الشاعر فى تصور الدكتور مندور رومانسى ، وبذلك يكون العقاد قد قصر الشعر على الشعراء الرومانسيين دون غيرهم من شعراء الكلاسيكية أو الوجدان الجماعى ، أو أهل الفن للفن ، أو ما دون ذلك من شعراء مختلف مذاهب الأدب وفنونه المتباينة(٤) .

ومن ثم فإنه يذهب بناء على هذا الفهم إلى أن العقاد قد تجنى على شوقى الشاعر التقليدى — غير الرومانسى — حين أنكر عليه كل أصالة وكل تجديد ،

---

(١) و (٢) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ١٢١ ط أولى سنة ١٩٦٣ .

(٣) و (٤) المرجع السابق ص ١١٠ ، ١١١ .

واتهمه بالسير فى الدروب المطروقة البالية ، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة ، مع أن شوقى فى الوقت نفسه يحظى بتقدير الدكتور مندور ، وذلك لصوره الشعرية القومية وموسيقاه الرنانة وخطابته الجهورية ، ولمدرسته التى توافق مزاجه أو لا توافقه ، ومن هنا لا يستطيع مندور أن ينكر طاقة شوقى الشعرية[1] .

على أن الدكتور مندور يعتبر أن اشتراط العقاد فى الشعر أن يكون تعبيراً عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية ، إنما هو نظرة متحمسة لشعر الوجدان الذاتى ، وأن اتجاه العقاد النفسى فى البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية ، ومحاولة اكتشاف شخصيات الأدباء من خلال إنتاجهم الأدبى فيه إسراف ، لأن هناك ضروباً من الشعر يختفى فيها الشاعر ويجب أن يختفى ، كالشعر الملحمى والشعر التمثيلى ، بل إن الشعر الغنائى نفسه منه مالا نعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر ، بل نلتمس عنها بعض اللمحات من نظرته إلى الأشياء والناس ، ومن أسلوب عرضه حين نحس أن هذا الشاعر أو ذاك — مثلا — متفائل أو متشائم أو عاطفى أو متهكم ساخر[2] .

ومن ناحية أخرى يحاول أن يلتمس الدليل عند العقاد نفسه بقوله : « ومن المؤكد أن الأستاذ العقاد نفسه قد قال كثيراً من الشعر غير الشخصى الذى لا نعثر فيه على شخصيته بطريق مباشر ، وكل ما نستطيع أن نستشفه منه هو الحالة النفسية التى صدر عنها ، أو فلسفة الحياة التى يريد أن يوحى لنا بها[3] » .

ويحاول الدكتور مندور أن يستخلص الهدف من هذه النظرية ، فلايرى أنها خالصة لوجه الفن ، وإنما كان الهدف منها هو الحملة العنيفة على شوقى ، وذلك حينما يقول : « وهذه النظرية كان من السهل أن تستغل أقوى استغلال ضد شاعر كبير كأحمد شوقى الذى يصعب أن نستخلص من شعره الوفير

(١) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون — ص ١١٠ ، ١١١ .
(٢) المرجع السابق ص ١٣١ .
(٣) المرجع نفسه — ص ١٣٢ .

صورة نفسية متكاملة الشخصية ، وربما كان ذلك لأن شوقياً لم يكن يقول الشعر للتنفيس عن نفسه بقدر ما كان يقوله لاكتساب الحظوة الملكية حيناً ، والشهرة الشعبية العربية حيناً آخر ، وقد عاب عليه العقاد كل ذلك[1] » .

ونحن لا نسلم للدكتور مندور مآخذه على العقاد على عواهنها ، لأن الباعث عليها لا يقتصر على فردية العقاد ، وإنما يتضمن كذلك الخروج على الشعراء القدامى ، شعراء القوالب التقليدية والنظم غير المستساغ ، ومن هنا نرى أن العقاد طالما طالبهم بالاستقلال فى التفكير وفى الإبداع والأسلوب والحرية . .

أما كون الباعث على هذه النظرية الاتجاه النفسى الذى يتخذه فى البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية فجميل فى حد ذاته ، لأنه أتم وأوفى من أى اتجاه آخر ، ويحق لنا أن نتساءل فى هذا الصدد : أهذا الاتجاه يصلح أم لا ؟

ولعل مجيباً يلتزم الإنصاف فى إجابته لا يجيب إلا بصلاحيته وسلامته عن الاتجاهات الأخر .

أما مسألة تطبيقه على الشعر الغنائى فإننا نخال أن الدكتور مندور لم يأت بشىء ذى بال ، لأن العقاد نفسه قال بهذا وأفاض فيه ، وأما عدم صلاحيته للشعر الموضوعى فلا نسلم به كذلك ، لأن فى الشعر الموضوعى مجالا تظهر فيه شخصية الشاعر من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه ، وإلا أصبح الشعراء الموضوعيون فى تجاربهم شخصية واحـــدة مكررة ، وإذن فالقول بظهور شخصية الشاعر وأصالته وطابعه الذاتى فى الشعر الموضوع لم يجانب الصواب ، كما ذهب إليه الدكتور مندور .

أما كيفية ظهور شخصية الشاعر فقد حددها العقاد بأن يطل علينا الشاعر من وراء كل بيت ، بل من وراء كل كلمة لنعرف من خلالها نفسه ما هى

---

(١) المرجع نفسه ـ ص ١٣٢ .

ومزاجه ما هو والدنيا التى كان يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه وتقع فى روعه وتتمثل فى خياله فإن كانت دنيا شائعة فهو من أصحاب النصيب الشائع بين الأحياء ، وإن كانت دنيا لها خصائصها وألوانها ومعالمها وتقديراتها ، فهو صاحب رسالة خاصة فى الحياة ، وشعره ثروة جديدة تضاف إلى نفوس الأحياء ، لأنها تطلعهم من دنياهم على عالم جديد .

وفى تصورنا أن العقاد بعد هذا التحديد ملتزم لمنهجه الذى يتمثل فى التعبير عن النفس ولو من خلال صور تبدو موضوعية ولكن الأسلوب ، هو الإنسان كما يقول « بيفون » .

ومن ثم فلا مجال لمآخذ الدكتور مندور على هذه النظرية من حيث إنها لا تنطبق إلا على الشعر الغنائى ، ومن حيث اتهامه للعقاد بالتجنى على شوقى الشاعر التقليدى الذى يحاول مندور أن يستخلص شخصية شوقى من شعره فيصعب عليه أن يجدها ، وحينئذ يلتمس لعدم ظهورها تعلة بعد تعلة ومعذرة بعد معذرة ، ولا تنفع تعلاته ومعاذيره عن ظهور شخصية شوقى شيئاً فى عالم النقد .

لا مجال إذن لهذا القول ، لأن تحديد العقاد لكيفية ظهور الشخصية من ناحية ، ولفهم الكيفية على أنها المعالجة للموضوع ووجهة نظر الشاعر وهدفه من تجربته فى الشعر الموضوعى أو التقليدى أو غير ذلك من المذاهب الأدبية الأخرى .

وعلى أساس هذا الفهم يمكن تطبيق النظرية على أى شاعر وعلى أى مذهب من غير تحديد ، وإذا صح تطبيق النظرية على هذا الفهم فإن العقاد لم يكن متجنياً على شوقى حينما طبقها عليه ، ولم يجد لشخصيته ظهوراً فى شعره الغنائى ، أما شعره الموضوعى فإن العقاد لم يطبقه عليه وإنما طبق عليه مبادئ أخرى .

وليبق للدكتور مندور تقديره لشوقى ولصورته الشعرية وموسيقاه الرنانة وخطابته الجهورية وعدم إنكار طاقته الشعرية ، ليبق له هذا ، لكن موضع

تقديره هذا خاضع لتطبيق نظرية العقاد عليه كغيره من الشعراء الذين طبقها عليهم من أمثال البارودى وحافظ وغيرهما . فللعقاد نظرياته ومقاييسه ، ولمندور تعلاته ومعاذيره فى نقد كل منهما لشوق كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

بقى مأخذ واحد للدكتور مندور على العقاد ، وهو أن للعقاد كثيراً من الشعر غير الشخصى ، ولا يستطيع الدكتور أن يعثر على شخصية العقاد من شعره بطريق مباشر ، وكل مايستطيع أن يستشفه منه هو الحالة النفسية التى صدر عنها ، أو فلسفة الحياة التى يريد أن يوحى لنا بها .

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا : إن هناك فرقاً بين العقاد الناقد والعقاد الشاعر ، ولعل الدكتور مندور الباحث بصدد البحث عن العقاد فحسب ، فالعقاد الناقد على هذا من حيث أخذه بهذه النظرية منذ عام ١٩١٢ إلى آخر حياته ، وإجادته تطبيقها ، فهو من هذه الناحية ناقد مبدع غير منازع ، ولا مأخذ لنا عليه فى هذه النظرية . أما كونه شاعراً نستطيع أن نطبقها عليه ونعثر على شخصيته من خلال شعره فهذا شىء آخر لعله من نصيب الباحث عن العقاد شاعراً ، ولا يهمنا إلا من جانبه النقدى .

على أننا نقول : إننا إذا طبقنا هذه النظرية على حسب فهمنا فإننا نعثر على العقاد من وراء كل بيت من وراء كل كلمة فى قصائده حتى القصائد التى تعد فى الشعر الموضوعى لا الشعر الغنائى مثل « ترجمة الشيطان » ، التى أنشدها إبان الحرب العالمية الأولى :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء فى قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم عبرة ، فاسمع أعاجيب العبر

وهى تعبر عما انتاب العقاد فى أواخر الحرب العالمية الأولى من الشك والغيظ اللذين رجا عنده كل قواعد الرأى ، وشوها كل حالات الوجود

الإنسانى ، ووقر فى نفسه أن الحياة اطل الأباطيل ، وأن الحق والعدل قد تلاشيا من الوجود ، وقد استطاع العقاد أن يبث خواطره الفلسفية فى هذه القصيدة :

ولا يمكن بحال من الأحوال أن تكون نتيجة تطبيق هذه النظرية على العقاد كنتيجة تطبيقها على غيره من شعراء الجيل الذى سبقه ، أو جيله من الشعراء التقليديين .

* * *

والمعركة القلمية حول المنهج النفسى بين العقاد والدكتور مندور قديمة حديثة تنشب بينهما كلما دعت الحاجة إلى نشوبها ، وترجع هذه المعركة فى قدمها إلى عام ١٩٤٣ بعد عودة الدكتور مندور من فرنسا ، إذ حاول أن يعلق على مقال نشر للعقاد يوم العاشر من ديسمبر سنة ١٩٢٣ فى صحيفة « البلاغ » عن التصغير فى شعر المتنبى . خلاصة ما جاء فيه أنه يدل على طموح المتنبى واغتراره بعظمته واحتقاره لمن ينافسهم وينافسونه من أهل زمانه ، فهو إذا افتخر بالغ فى التفخيم والتضخيم ، وإذا هجا بالغ فى التصغير والتحقير كأنما ينظر من طرفى مجهر مكبر يرينا الأشياء غاية فى الكبر أو غاية فى الصغر من الطرفين (١) .

وبعد أن يورد العقاد الأمثلة التى تؤيد رأيه فى هذا الصدد قال : « اعكس هذه الصورة بعد هذا واقلب المجهر المكبر وانظر فى الناحية الأخرى ماذا ترى ؟ . . ترى صوراً صغيرة ضئيلة لا تدرى كيف تبالغ فى تصغيرها وتهوين شأنها . . ترى شعور التفخيم قد انقلب إلى شعور بالتأفف والاشمئزاز ، أو أنت ترى المتنبى ذلك الذى امتلأ أمام العظمة روعة وتوقيراً قد نظر فى المجهر من ناحيته الأخرى فامتلأ أمام الضئولة تقززاً وتحقيراً (٢) » .

حاول الدكتور مندور أن ينقد هذا الاتجاه الذى يقيم علاقة نفسية بين

---

(١) و (٢) نشرت هذه المقالة فى مطالعات العقاد ــ ص ١٢٤ وما بعدها .

نصغير المتنبي بتكبيره ، ولم يرتض فى نقده هذا الاتجاه مدعياً أنه من طغيان النفسيات على الأدب ، لأن أصحابها يريدون أن يعطوها صفة العلم بما يستتبع ذلك من تعميم قوانين لا يمكن أن تنطبق على الأدب ، الذى هو ، مفارقات دقيقة تحتاج فى إدراكها إلى ما يسميه (بسكال) لطافة الحس أكثر من احتياجها إلى التفكير الهندسى .

ويمضى الدكتور مندور فيصف كلام العقاد بأنه ظاهر الوجاهة ، والمتنبي لا نزاع فى أنه متكبر ، كما لا نزاع فى أنه قد هجا « الشـــويعر » و « كويفر » و « الخويدم » و « الأحيمق » « والتصغير فى رأى النحاة كثيراً ما يكون للتحقير ، وإذن فالمتنبي يريد بالتصغير أن يحقر خصومه ، وهو يحقرهم لأنه متكبر ، وهنا يتسلل الخطأ إلى التفكير النفسى ، وذلك لأنى لا أظن أن التصغير فى شعر المتنبي كان لتكبره ، وإنما هو أداة من أدوات الهجاء يعرفهـــا كافـــة الشعراء هـــذا الفن فى الأدب العربى وفى غـــيره من الآداب . أداة لصيقة بفن أدبى بذاته لا وليدة لطبيعة نفسية عند من يستخدمها ، وليست هناك رابطة تلازم بين التكبر والتصغير ، حتى ولا فى شعر المتنبي نفسه [1] » .

وفى موضع آخر عاود الدكتور مندور الكرّة فى الكتابة عن منهج العقاد فى الدراسة الأدبية ، ولكن على نحو أكثر إنصافاً من المرة السابقة ، وإن كانت لم تغير فى جوهر رأيه السابق شيئاً يذكر .

ذلك أنه كتب فى مجلة « المجلة » عام ١٩٥٩ مقالات عن عباس العقاد ناقداً . وذهب فى المقالة الثالثة منها إلى أن اهتمام العقاد دراساته الأدبية ينصب أولا وقبل كل شىء على التعليل والتفسير أكثر من انصبابه على التقويم والنظر فى القيم الجمالية [2] .

---

(١) الدكتور محمد مندور : فى الميزان الجديد ـ ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

(٢) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ١٤٥ .

ومن ناحية أخرى ذهب الدكتور مندور إلى أن العقاد اختار لدراساته الأدبية دائماً الشعراء الذين تنطبق عليهم فلسفته الأدبية العامة المتصلة بفلسفته فى الحياة ، وذلك لأنه اختار من بين شعراء العرب القدماء أبانواس والمتنبى وأبا العلاء وابن الرومى ، وهؤلاء الشعراء الأربعة ، فى تصور الدكتور مندور ذوو أصالة فردية تتضح شخصياتهم فى شعرهم ، وليسوا من الغارقين فى عمود الشعر العربى وقوالبه التقليدية (١) .

ويشتجر الدكتور مندور فى هذه المقالة ذاتها مع الدكتور سامى الدروبى حينما قارن بين منهجى العقاد والدكتور طه حسين، وسمى منهج العقاد بأنه المنهج النفسى ومنهج الدكتور طه حسين المنهج الاجتماعى .

وعلى الرغم من أن سامى الدروبى قد فضل منهج العقاد ، فإن الدكتور مندور يرى أن الدروبى ظلم العقاد حينما قال إن العقاد قد اصطنع المنهج النفسى ، لأنه صدر عن فلسفة عامة فى الحياة هى الفلسفة المولعة بالأصالة الفردية وبالشخصية المتميزة (٢) .

ويضيف إلى ذلك أن منهج العقاد النفسى لا يهمل العصر ولا البيئة ولا التاريخ ، ويأتى بنماذج من كلام العقاد عن أهمية العصر والبيئة والتاريخ ويطبق منهجه على « ابن الرومى » حياته وشعره (٣) .

ويذهب الدكتور مندور فى هذا الصدد إلى أنه لا يظن أن « طه حسين قد قال عن البيئة وأثرها فى الأدب والأدباء ، أو درس بيئة أبى العلاء أكثر مما درس العقاد بيئة ابن الرومى وعصره ، وكل ما هنالك لا يعدوا اختلافاً فى النسب فى الاعتماد على هذه الدراسة فى تفسير أو تعليل الإنتاج الأدبى لهذا الشاعر أو ذاك ، فالعقاد صاحب الفلسفة الفردية يعتمد على شخصية الأديب فى التفسير والتعليل ، أكثر مما يعتمد طه حسين صاحب المنهج التاريخى (٤) » .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ١٤٥ ـ ١٥٣ .

وبعد هذا الدفاع المجيد عن منهج العقاد يعود الدكتور مندور إلى حالته الأولى فيرمى المنهجين بالقصور ، وأنهما غير كافيين فى تعليل الأدب . .

وإذا سألنا الدكتور مندور عن المنهج الذى يختاره للدراسات الأدبية بعدما أنحى باللائمة على المناهج فى الجامعة وخارجها ، ورماها بالقصور والضعف فى تعليل الأدب ، لقال لنا منهج أستاذه « لانسون » الذى ترجم له كتاباً فى هذا الصدد ، لأن منهجه يبحث عن طريقة تفاعل شخصية الأديب مع الظروف التاريخية ، فظروف الشدة والاضطراب قد تصيب أديباً بالعزلة والانطواء ، كما قد تصيب آخر بالتمرد والثورة ، أو بالسخرية والتهكم إلى آخر أنواع الإصابات التى تصيب الأدباء ، والتى حاول الدكتور مندور أن يتفحصها فيهم[1] .

وهذا المنهج السليم هو ما حاول الدكتور مندور أن يضيفه « إلى اتجاهات النقد والدراسة الأدبية فى نهضتنا الحديثة ، وَصَدَرْنَا عن هذا الاتجاه فيما نشرنا من كتب ومقالات[2] » .

وفى مقال بجريدة « الجمهورية » عاد الدكتور مندور يعيب على العقاد هذا المنهج النفسى الذى قامت دراساته الأدبية على مقتضاه[3] .

وفيما يختص بتصغير المتنبى أجاب العقاد على مآخذ الدكتور فى مقال ، ولكنه لم يشأ أن يشير إلى الدكتور مندور بغير الإشارة إلى كلامه . وجاء فى إجابته أن استعمال التصغير للتعظيم لا يبطل استعماله للتحقير ، وأن صيغة التصغير ليست أداة لصيقة بكل هجاء ، كما جاء فى مقال الكاتب بمجلة « الثقافة » ، فلا يزال استخدام المتنبى هذه الصيغة يتلك الكثرة التى لم تعهد فى شعر غيره أمراً يرجع إلى خلائقه الشخصية ، ويرجع البحث فيه إلى النفسيات التى لا انفصال بينها وبين الأدب ، لأن الأدب قبل كل شىء تعبير عن شعور ، وليس أولى من النفسيات بالبحث فى كل شعور[4] .

---

(١) و (٢) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ١٥٧ .

(٣) راجع جريدة « الجمهورية » الصادرة فى ١٤ من يونية ١٩٦١ .

(٤) العقاد : يسألونك ـ ص ٥٤ ، ٥٥ .

فليست صيغة التصغير أداة لصيقة بالهجاء ، ولم يرها العقاد قط بهذه الكثرة فى أشعار الهجائين المنقطعين لهذا الباب أو المشهورين به قبل سائر الأبواب من أمثال الحطيئة وجرير والفرزدق ودعبل وابن الرومى على التخصيص .

ويتساءل العقاد عن السر فى أنه لم يكثر التصغير فى أشعار هؤلاء الهجائين ، وكثر فى أشعار المتنبى مع أنه لم يكن من شعراء الهجاء المشهورين (١) .

ويرجع السر فى ذلك إلى المتنبى لا إلى الهجاء ، وأقرب شىء أن يخطر على البال أنه استصغر لأنه تكبر ، وأنه صبغ هجاءه بصبغته النفسية فاختلف من هذه الناحية ، لأنها هى ناحية الاختلاف بينه وبين غيره من الهجائين .

ويضيف العقاد إلى ذلك أن الهجاء ضروب وليس بضرب واحد فى اللغة العربية أو فيما عداها من اللغات . ومرجع الأمر فى تعدد ضروبه إلى تعدد النفوس وتعدد الأمزجه وتعدد الشعور الذى يشعر به الهاجى نحو من يهجوه (٢) .

ويضرب أمثلة لضروب الهجاء فيقول : فهناك هجاء الرجل الوضيع المهين ، وهناك هجاء الرجل المتكبر العزيز ، وهناك هجاء الرجل المهذب الشريف ، وهناك هجاء الرجل المتوقح البذئ ، وهناك هجاء التهكم والسخرية وهجاء العنف واللدد ، وهجاء النقد ، وهجاء الإيذاء ، ومناط التفرقة بينها هو النفسيات وما تشمله من فوارق الحس والعاطفة ، وليس المرجع فيها إلى باب فى علم النحو يتكلم على مواضع التصغير كما ذهب إلى ذلك الدكتور مندور (٣) .

ويأخذ العقاد على الدكتور مندور أنه أفتى بأن المتنبى لم يستصغر لأنه متكبر ، بل أكثر من التصغير لسبب آخر ولم يقفنا على حقيقة ذلك السبب الآخر .

---

(١) و (٢) و (٣) العقاد : يسألونك ص ٥٥ ، ٥٦ ، جريدة الأخبار ٤ من ديسمبر سنة ١٩٦٣ و ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٦٣ و ٧ يولية سنة ١٩٥٨ .

ومن ثم يرجع العقاد تصغير المتنبي إلى النفسيات لأنها هي المسئولة عن الاستصغار في شعر المتنبي ، ولا سبيل إلى فهم الكلام بغير فهم المتكلم ، لأن الاتصال بينهما ، إنما هو ذلك الاتصال الوثيق بين المؤثرات والمعبرات ، ولا سبيل إلى العزل بين هاتين الصلتين (١) .

ويذهب العقاد إلى أن التاريخ كله ، والمجتمعات كلها ، لن تغنينا مقدار قتلة عن العلم بأسباب الفوارق الشاسعة بين مائة شاعر نشئوا في بلد واحد وفي بيئة واحدة وحقيقة واحدة ، وكلهم — بعد هذا — مخالف لأخيه ، بل مناقض له في لفظه ومعناه ، وفي غرضه ومرماه (٢) .

ويضيف إلى ذلك أن تفضيله للمنهج النفسي ناشيء من أنه يحيط بالمناهج كلها في جميع مزاياها ، ولا يحيط منهج من المناهج التاريخية أو الاجتماعية أو اللغوية أو الفنية بمنهج النقد النفسي إذا جهلنا ملامح الشاعر ، وجهلنا المميزات بينها وبين غيرها ، مع وحدة البيئة والزمان (٣) .

وينفي العقاد أن يكون من أشياع مدرسة « فرويد » وتلاميذه في الدراسات النفسية ، كما ينفي أنه لم يقل يوماً إن التحليلات النفسية هي غرضه من دراسة نفوس الشعراء ، ولكنه أثبت أن نفس الشاعر هي التي يرجع إليها حين تلتمس للفوارق التي لا تفسرها البيئة الاجتماعية وهي واحدة حيث يختلف العشرات بل المئات من الشعراء ، وأنه لم يكتب عن شاعر واحد من غير أن يحيط الكلام عليه بالبحوث المطولة عن أحوال عصره وعن معنى ظاهرته الأدبية من الوجهة الاجتماعية (٤) .

وقد نشبت المعركة الأخيرة بينهما على أثر فرية من شاب أرسل إلى العقاد خطاباً يتضمن أن الدكتور مندور يربأ بالأدب من أن يقف عند الوثائق النفسية ، وهنا ثار العقاد وكتب مقالتين ، رد عليه الدكتور مندور بمثلهما (٥) ،

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) يسألونك ص ٥٥ وما بعدها ، جريدة الأخبار ٤ من ديسمبر سنة ١٩٦٣ و ٢٠ من نوفمبر سنة ١٩٦٣ ، ٧ من يولية سنة ١٩٥٨ .

(٥) نشرتا في جريدة « الجمهورية » في عدديها الصادرين في ٢٧ من نوفمبر ، و ١٢ من ديسمبر من سنة ١٩٦٣ .

واستخدم كل منهما عبارات لا تليق بتقدير كل منهما لصاحبه ، لأنى أعلم بتقدير كل منهما للآخر ، ولكنها الحساسية بين الأحياء .

وفى تصورنا أن مقالتى الدكتور مندور لم تخرجا عن رأيه فى المنهج النفسى الذى قررناه فيما سبق .

* * *

وعلى الرغم مما قلناه سابقاً عن الوحدة العضوية من وجهة نظر العقاد ، وما ذهب إليه فيها ، فان الدكتور مندور ليخالفه فى مأخذه على شوقى الذى يتمثل فى انعدام الوحدة العضوية فى قصائده مدعياً أن هذه الوحدة العضوية قد أخذت تختلط عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين الذين يقصدون بها بناء القصيدة بناء هندسياً بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر (١) .

ومن ناحية أخرى فان مندور يرى أنها دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ، ولكنها لاتكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وَصْفِىٍّ محدد ، وإنما تتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية . واستشهد لهذا النوع من القصائد بشعر الشبان المعروفين بالشعراء الواقعين إذ يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشكلات عصره أو مجتمعه(٢) .

ووصف مندور المقاييس التى فرعها العقاد عن هذا الأساس بأن فيها تعسفاً غير مقبول وذلك مثل زعمه : « بأن القصيدة السليمة البناء المتمتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على الآخر ، وحكمه على قصيدة مثل رثاء

---

(١) ، (٢) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ١١٣ .

شوقى لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لمجرد أن العقاد قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحو جديد دون أن يبدو عليها التخريب[1] » .

ويتساءل مندور : « هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس فى أى شعر غنائى ينتظم مشاعر وخواطر متناثرة ، حتى ولو كان الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف ؟ ثم يأتى بقصيدة من قصائد العقاد رثى بها المرحوم حسين الحكيم من أدباء قنا المعروفين ، فأعاد ترتيب أبياتها ووضع إلى جوار كل بيت رقم ترتيبه فى القصيدة الأصلية ، وادعى بعد ذلك أن القصيدة مستقيمة القراءة من غير تعثر أو إحساس بتخلخل وتقديم وتأخير ، لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة ، بل لقد أعاد تأليف عدة أبيات من شطرات مختلفة تخيرها من هذه القصيدة نفسها واستقام لها الفهم وهى[2] :

رفيق الصبا المعسول أبيكيك والصبا ... وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهبا
أألقاك عند النيل إن عدت فى قنا ... ونطلب فى كل الأحاديث مطلبا
لقد كان ميمون النقيبة صالحاً ... ولا يذكر الأحباب إلا تحببا
وكان على كنز القناعة آمناً ... فلم يُغْرِه عيش وإن كان أعذبا
وكان عزيز النفس فى غير جفوة ... وكان أمين السر والجهر طيبا

ويبالغ مندور فى إنكاره لهذا المبدأ النقدى فى الشعر الغنائى حين يقول : « ونحن لا نريد أن نتعسف فنرمى قصيدة العقاد هذه بالتفكك وانعدام الوحدة على نحو ما فعل هو فى نقده لشعر شوقى ، ولكننا نقول : إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فى فنون الأدب الموضوعى ، كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة . وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها إلا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى ، الذى تنبنى القصيدة فيه . وأما الشعر الغنائى

---

(١) ، (٢) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٣ ـ ١١٨ .

وأما الشعر الغنائى الخالص ، أى شعر الوجدان ، فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديماً أو تأخيراً فى نسق أبياتها (١) » .

وإذا وَجَبَتْ لنا وقفة لمناقشة القضايا التى يختلف عليها فى النقد مع العقاد فان هذه القضايا لأوجب بوقوفنا عندها لنرى مدى صحتها عند العقاد أوعدمها .

ونحن لا نوافق الدكتور مندور على ما أخذه على العقاد من أنه قد اختلطت عنده الوحدة العضوية والتبست عليه حتى إنها أصبحت فى نظره عبارة عن بناء القصيدة بناء هندسياً بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان لجزء آخر . . لا نوافقه على ذلك لأن الواقع يناقض ما ذهب إليه وذلك الكلام نفسه الذى التبست عليه حقيقة الوحدة من وجهة نظر الدكتور مندور ، وحسبنا أن نقرأ هذا النص الذى يرد كل ما قاله الدكتور مندور فى هذا الصدد ، ويجعلنا من ناحية أخرى نبتعد عن آرائه بدلا من أن نعتنقها ، يقول العقاد : « وقبل أن نتحول من كلامنا على التفكك وفقدان الوحدة الفنية ننبه من يستبهم عليه الأمر إلى أننا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر ، فتكون ـ كما أسلفنا ـ بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المتناسقة (٢) » .

ونضيف إلى ذلك أن الدكتور مندور هو الذى نفى استطاعة الشاعر أن يأتى فى قصيدته التى تتخذ طابع الصورة التقليدية ، بوحدة عضوية ، معللا ذلك بأن البيت يعتبر فيها وحدة تعبيرية وموسيقية مستقلة مكتفية بذاتها .

ويمضى فى حديثه فى هذا الصدد مدعياً أن الموضوع على العكس من ذلك لا يتطلب وحدة فى القصيدة من حيث الغرض كما نادى أصحاب الديوان فى الربع الأول من هذا القرن ، بل لا وحدة عضوية كما نادوا أيضاً فى بعض

---

(١) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ١١٨ .

(٢) العقاد : الديوان ـ ص ٨٧ .

الأحيان ، وإنما يتطلب تصميماً هندسياً للقصيدة على نحو ما تصمم القصة أو المسرحية وتوزع أجزاؤها وتحدد وتتطور . تأسيساً على هذه الحقيقة الكبيرة لم يكن بد من أن يتخذ الناجح من هذا اللون الشعرى الجديد إحدى صورتين : صورة القصة العاطفية القصيرة ، أو صورة الدراما الغنائية الخاطفة(١) .

وإذن فالدكتور مندور يستبدل بالوحدة العضوية التى تعنى Organic Unity البنـــاء الهندسى ، من غـــير أن يبين لنـــا موقف الشعور والخيط النفسى من هذا التصميم الهندسى الذى يريده الدكتور مندور .

أمّا المأخذ الثانى للدكتور مندور على هذا المبدأ النقدى وهو ما يتضمن أن هذه الوحدة لا تتصور ولا تتحقق فى الشعر الغنائى الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وصفىّ محدد . واستثنى من ذلك الشعر الواقعى الذى يتخذ لموضوعاته قصصاً قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشكلاته ومشكلات عصره ومجتمعه .

والباحث فى هذا المأخذ يجد أن الدكتور مندور مخلص فى إنكار هذا المبدأ فى الشعر الغنائى الذى يقول به العقاد وإخوانه من شعراء مدرسة الديوان ومن سار على نهجهم . . ويسلب شعرهم تطبيق هذا المبدأ عليه ، فى الوقت الذى نراه يختص به شعر الشبان الواقعيين على حد تعبيره . .

حقيقة نحن نوافق الدكتور مندور على أن الشعر الغنائى يعتمد على الصور الشعرية ، غير أننا نرى أن هذه الصور الشعرية لها وظيفة فى القصيدة بحيث تتعاون بهـــا مع قريناتهـــا من الصور الأخرى ، كى تحدث الأثر الـــذى يهدف إليه الشاعر ، ولا يتيسر للصـــورة تأديـــة وظيفتهـــا إلا إذا وقعت موقعهـــا الخـــاص بهـــا فى وحـــدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمـــال التصوير وكمـــاله ، ومن هنـــا يكون موضـــوع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً ، أى وحدة حية كاملة ، فتؤدى الصور الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود ، وتخضع

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ١٩٥٨ ـ ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

القصيدة فى ذلك لروح داخلية أيضاً ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفنى وحدة الموضوع ووظيفة أجزائه . على أن عضوية الصورة الشعرية وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والخلجات الشعورية عن طريق الحواس والخيال ، فترتسم الحقيقة واضحة ملموسة لا منطقية محدودة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح فى الجسم .

ومعنى هذا أن القصيدة تغدو ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها .

إذا عرفنا ذلك عرفنا أن مطالبة العقاد الشاعر بمثل تلك الوحدة ليست من أكبر التعسف كما يقول الدكتور مندور ، وإنما هى إدراك لكنه الشعر لا أكثر ولا أقل . كما أن هناك فرقاً بين المبدأ النقدى الذى اشترعه العقاد ، وبتعبير آخر الذى التزمه العقاد فى نقده ، وبين تطبيقه على شعره ، فالعقاد الشاعر ليس دليلا على عدم صدق المبدأ النقدى ، وذلك على فرض أن شعره لا تتحقق فيه الوحدة العضوية كما يقول الدكتور مندور .

وفى تصورنا أن القصيدة التى أتى بها الدكتور مندور وقدّم له فيها وأخّر تلميذه [1] لا تنهض دليلا على أن شعر العقاد تعوزه الوحدة العضوية ، لأنها قصيدة من عشرات القصائد التى ضمها ديوان « هدية الكروان » وما « هدية الكروان » إلا ديوان من عشرة دواوين للعقاد . فالنتيجة التى خرج بها إذن لا تكاد تتحقق فى كل قصائد العقاد ، ويعوزها الدليل ، لأنها لم تبن على استقراء لجميع قصائد العقاد أو أغلبها . وهذا مع التسليم بأننا افتقدنا الوحدة العضوية فى القصيدة حتيمة . غير أن الواقع يثبت عكس ذلك ، لأن القصيدة فيها وحدة عضوية من وجهة نظرنا، ونحب أن نوضح أكثر من ذلك فى هذا المجال فنقول : إن الدكتور مندور حينما رتب القصيدة [2] . التى تبلغ سبعة وثلاثين بيتاً خرج بالترتيب الآتى[3] :

---

(١) ابراهيم حمادة .

(٢) العقاد : هدية الكروان ص ١٤٨ .

(٣) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٥ وما بعدها .

رفيق الصّبا المعسول أبكيك والصِّبا ... وما كان أغلى ما بكيت وأطيبا
وساءلت عنك الصحب أين مزاره ... وأذريت دمعاً عند قبرك صيِّبا
نعم ينطوى الشبان والشيب فى الردى ... ورب فتىً فى الردى فات أشيبا
عجيب لعمرى موت كل محبب ... إلينا ، وقد كان التعجب أعجبا
أألقاك ؟ بل هيهات قد حالت المنى ... فأقرب منها أن أصافح كوكبا
أألقاك عند النيل إن عدت فى قنا ... وأرعاك عند الحسر إن سرت مغربا
ونحصى على الدهر البرئ ذنوبه ... وما كان إلا مازحاً حين أذنبا
ونحسب أن الله لم يخلق امرءاً ... على الأرض إلا كى يقول ويخطبا
ونستنشد الأشعار فى كل ليلة ... ونطلب فى كل الأحاديث مطلبا
إذا عدت استحيي الشبابين فى قنا ... وجدتك رسماً فى التراب مَغَيَّبَا
وآذن فيك الصبر ألا يعينى ... وآذن فيك الحزن أن يتغلبا
إذا جازها أودى بمختار عيشه ... ولم يبق إلا ما ارتضى وتهيبا

ويمضى الدكتور مندور متحدثاً عن تلميذه قائلا : « بل لقد أعاد تأليف عدة أبيات من شطرات مختلفة تخيرها من هذه القصيدة نفسها واستقام لها الفهم وهى :

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا ... وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهباً
أألقاك عند النِّيل إن عدت فى قنا ... ونطلب (١) فى كل الأحاديث مطلبا
لقد كان ميمون النقيبة صالحاً ... ولا يذكر الإخوان إلا تحبُّبَا
وكان على كنز القناعة آمناً ... فلم يُغْرِه عيش وإن كان أعذبا
وكان عزيز النفس فى غير جفوة ... وكان أمين السر والجهر طيبا

أما الترتيب الذى اصطنعه الدكتور مندور وتلميذه وادعى الدكتور أن القصيدة معه مستقيمة القراءة من غير تعثر أو إحساس بتخلخل وتقديم

---

(١) نقلها الدكتور مندور وتلميذه مما خطأ على انها « لنطلب » ولو تحققا منها لوجداها « ونطلب » ، وكذلك كلمة الاخوان فى البيت التالى نقلها الدكتور وتلميذه الأحباب كما وردت فى مقالاته فى « المجلة » عام ١٩٥٩ ، وكما وردت فى كتابه «النقد والنقاد المعاصرون » وليست هكذا فى ديوان العقاد ، بل هى الاخوان لا الأحباب .

وتأخير ، لأن القصيدة كلها مبنيّة على خواطر أحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة . هذا الترتيب تأباه القصيدة وهى مستقيمة القراءة وحسبنا أن نعرض للبيت الأول وما طرأ عليه من الترتيب الأخير :

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا ... وما كان أغلى ما بكت وأطيبا
وآذن فيك الصبر أن لا يعنني ... وآذن فيك الحزن أن يتغلبا

وفى هذا المطلع نرى أن العقاد يبدأ انطلاقه الفنى بالنداء على رفيقه الذى غيّبه الموت عنه ، وأن هذه الدموع التى تتساقطُ على وجنتيه من بكائه إنها لأغلى دموع ، ولا يذرفها إلا على رفيقه وهذا النداء هو الحالة الشعورية الصادقة التى تأسر المفجوع فى صديقه الذى رحل عنه إلى الأبد ، ومع النداء يتواكب فى ذهن الشاعر تساؤل للصبر أن يتخلى عنه ريثما يتغلب عليه الحزن حتى يتيح للعقاد فرصة هى بين الفقد والصبر المؤجّل كطلب العقاد . . يتيح له هذه الفرصة كى يذوب حزناً وكمداً على رفيقه . هاته الفرصة الموئلة تتدافع على خياله فيصورها بنغم عال كسابقه :

وآذن فيك الصبر ألا يعينني ... وآذن فيكِ الحزن أن يتغلبا

ثم يعقب ذلك التفاتة إلى عهد الصبا وغزارة الشباب ، يوم كانا يلتقيان عند النيل وعلى الجسر ، وفى كل لقاء يتم بينهما كانت الأشعار تنشد والأحاديث تتجاذب فى كل اتجاه ، وفى ذهن كل منهما أن الله لم يخلق إنساناً إلا ليقول الشعر أو يقوم فى الناس خطيباً . ثم تقوم عملية إحصاء من هذين الأديبين لذنوب الدهر فى الخليقة ، غير أنهما يريان أن مايحدث من ذنوب من قبل إنما هو على سبيل المزاح .

ثم تأتى لحظة الوعى الساخر المتحدى فى نغم مميز متّحد فى الدرجة الصوتية النفسية ، لأنه صوت الفجيعة فى مرحلة الأسف حين يبلغ ذروته :

أألقاك بل هيهات قد حالت المنى ... فأقرب منها أن أصافح كوكبا
إذا عدت أستحيي الشبابين فى قنا ... وجدتك رسماً فى التراب مُغَيَّبا
ساءلت عنك الصحب أين مزاره ... وأذريت دمعاً عند قبرك صيِّبا

فالتصوير الشعرى فى هذه الأبيات يربط بينه الخيط النفسى والحالة الشعرية التى تسيطر على عاطفة الشاعر المحتدمة ، ولذا فاننا نرى أن الأبيات لا يمكن أن تحدث أثرها الذى يهدف إليه الشاعر من قصيدته إذا نحن غيرنا وبدلنا كما فعل الدكتور مندور فى البيت الأول الذى قضى عليه بالبيت التاسع .

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما كان أغلى ما بكيت وأطيبا
وساءلت عنك الصحب أين مزاره وأذريت دمعاً عند قبرك صيِّبا

إننا لا نوافق الدكتور مندور على هذا الترتيب ، لأنه لا يؤلف هو الآخر وحدة فضلا عن أنه لا يوائم ذوقنا ، ولسنا ندرى كيف واءم ذوق الدكتور مندور وتلميذه ؟

ومن ناحية أخرى فاننا لا نوافقه على الترتيب بين شطرات الأبيات المختلفة لأنه لا يتفق لشاعر أن يقول :

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهبا

لا يتفق لشاعر حتى ولو كان ممن يقولون بأن البيت وحدة كاملة . . لا يتفق له أن يأتى فى الشطر الأخير بقضية كلية لا يربطها بالأولى خيط نفسى أو شعورى . ويمكننا أن نستعرض الترتيب الذى أحدثه الأستاذ وتلميذه بيتاً بجوار بيت ، وشطرة بجانب شطرة ونحلله لنثبت فساد الترتيب الأخير وأصالة الترتيب الأول ، ترتيب الشاعر لعمله الفنى : :

كان يمكننا أن نصنع ذلك ، غير أن هذا ليس مجال العرض له ، وحسبنا ما رمزنا به من جزئيات الترتيب عن كلياته . .

* * *

محمود العالم وعبد العظيم أنيس :

وعلى الرغم من أن العقاد قد أولى « الوحدة العضوية » عنايته الكاملة ، وقد أثبت لنا ذلك الدكتور محمد مندور ، كما رأينا قبل ذلك ، على الرَّغم من كل هذا ، فان هناك ثورة قام بها ناقدان من الشباب وتتضمن هذه الثورة

ان الوحدة العضوية لم تكن من ابتكار العقاد ، وأن العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاءوا بعده ، ولم يحققه لا فى موقفه النقدى ولا فى شعره الذي نشره ، وأن الوحدة العضوية التى كانت فى ذهن العقاد هى وحدة الموضوع ، وحدة الخاطر ، وحدة المعنى ، وحدة العنوان لا أكثر ولا أقل ، كما أن الوحدة الفنية عنده هى الوحدة المعنوية لا الوحدة العضوية .

ويعيب الناقدان العقاد بأن نقده لشوقى لم يلك للبحث عن معيار الشاعرية وإنما كان ملاحظات عن النظم والنحو وكثرة الفصل والوصل والهمز . . الخ[1]

واستدل الناقدان على عدم فهم العقاد لمعايير النقد الأدبى وفى مقدمتها الوحدة العضوية بدراسة العقاد لابن الرومى ، فانه لطالما تحدث عن الوحدة المعنوية وعن الوحدة الموضوع وإنها لسقطة فكرية سقطها العقاد إذ تصور أن فهمه للوحدة هو نفسه القول بالبنية الحية ، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبى ، كما أخذا على العقاد فى دراسته لابن الرومى أنها سطحية للغاية ، وأنها من خارج الشعر لا من داخل تراكيبه وعلاقاته الفنية ، على الرغم من أن ابن الرومى يتميّز فى بعض شعره بوحدة عضوية حقيقية تستطيع الدراسة الجادة أن تستقصيها عنده وعند بعض الشعراء ، وبخاصة شعراء العصر الجاهلى وشعراء الصعاليك[2] . .

هذا ولم ينس الناقدان أن يستدلا على رأيهما فى عدم فهم العقاد للوحدة العضوية وأنه نسى أن يلتزم حتى بوحدة المعنى والموضوع فى القصيدة الواحدة فى شعره وذلك فى معظم إنتاجه . . لم ينس الناقدان أن يقدما قصيدة للعقاد قالها بمناسبة عودة النقراشى من مجلس الأمن[3] . .

على أن الناقدين قد رميا العقاد بأنه وإن نادى بوحدة عضوية فنية للعمل الأدبى وهى ما ينادى الناقدان به ، إلا أنه لم يفهم ماقالاه ، وذلك

---

(١) ، (٢) محمود العالم وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ـ ص ٥٣ وما بعدها ط اولى ١٩٥٥ .

(٣) انظر : المرجع السابق ص ٦٠ وما بعدها .

لأنهما لم يقفا عند حدود الذى قال بالوحدة الداخلية للقصيدة وإنما تجاوزا هذا الموقف بما يأتى :

(أ) لم يعتبرا العلاقة بين المضمون والصياغة علاقة ثابتة جامدة ، بل اعتبرا أنهما عمليتان متفاعلتان حيّتان .

(ب) أضافا عاملا ثالثاً فى بناء العمل الفنى وهو المضمون — لا كمجرد مضمون - بل كموقف اجتماعى .

(جـ) أنهما لم يقفا عند حدود النقد « الفنى » البحت ، ولا النقد الاجتماعى البحت للعمل الفنى ، بل كشفا عن مقدار الترابط والتداخل الحى بينهما ، وحددا طبيعة البنية الحية ، وكشفا عن كل العناصر المكونة لها ولم يفصلاها عن المضمون الاجتماعى [1].

وهذه الأسس التى ابتدعاها ، والتى قصّر العقاد فى إدراكها وفهمها على حقيقتها .

ولعلنا إذاعرفنا قبل ذلك ما قاله العقاد فى شأن الوحدة العضوية فاننا لواجدون فى نقدهما شيئاً غير النقد الأدبى وراء ثورتهما على الأدب وعلى النقد ، أو إن شئت فقل ثورتهما على العقاد . وأن نقدهما ليعتمد على فكرة التزامهما فى الشعر وفقاً لما يراه الواقعيون الاشتراكيون الذين يرون وجوب التزام الشاعر ، شأنه فى ذلك شأن الناثر. والناقد إذا اعتمد على مثل هذه الأسس لا يعرف إلا ما يوافق مبدأه النقدى الذى ينقد على مقتضاه ، لأنه لاينقد نقداً خالصاً غير مؤسس على مذاهب بعينها .

ومن هنا فإننا لنكاد نرى أنهما يأخذان على العقاد شيئاً كان هو أول ناقد عربى تكلم فيه وشدد النكير على الشعراء الذين لم يأخذوا به ، وهو الوحدة العضوية فى العمل الأدبى بصفة عامة ، وفى الشعر بصفة خاصة . ومن هنا نرى مدى مجانبة الناقدين للصواب حين يقولان : إن العقاد يرى ، كالنقاد القدامى ، أن وحدة الشعر « البيت » لا القصيدة ، متغاضين أو متناسين مئات المقالات والأبحاث التى كتبها العقاد وطالب فيها بأن تكون القصيدة بِنْيَةً حية

(١) محمود العالم وعبد العظيم انيس : فى الثقافة المصرية — ص ٦٥ ، و ٦٦ .

متصلة أبياتها اتصال الأعضاء فى الجسم الحى ، وحارب فيها مذهب القدماء القائل بأن وحدة الشعر هو البيت ، وليس أدل على ذلك من قوله : « ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلا بسائر أعضائها ، فيقولون أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ، كأن فى القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها ، وهذا أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس وقصر الفكرة وجفاف السليقة[1] » .

على أن هناك نصوصاً كثيرة تفحم الناقدين ، وسننقل منها بعضها لنبين أن أساس مذهب العقاد هو وحدة العمل الفنى وأن هذا العمل جعله كبنية الإنسان ، فلنستمع إليه يقول : « القصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة[2] » .

ثم يبين العقاد كيف يستطيع الشاعر من الناحية الشعورية أن يجعل من قصيدته بنية عضوية حيـــة « إننا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ، ولا ينفرد كل بيت بخاطر ، فتكون ، كما أسلفنا ، بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة[3] » .

وبجانب ذلك فان العقاد نقد لحافظ ابراهيم قصيدته التى يقول فى مطلعها :

لقـــد نصل الدجى فمتى ننـــام أهم زاد نومـــك أم هيـــام ؟

نقدها العقاد بقوله : « إنه أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه ، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك هى « مرقعيّة الدراويش[4] » .

---

(١) العقاد : الديوان ـ ص ٨٠ ، و ٨١ .
(٢) المرجع نفسه ـ ص ٧٩ ـ و ٨٠ .
(٣) العقاد : الديوان ـ ص ٨٧ .
(٤) جريدة « الدستور » سنة ١٩٠٩ ـ اليون الشعوب ـ ص ١٥٢ وما بعدها .

وإذا نظرنا إلى نظريات العقاد النقدية فى هذا الصدد ومدى اتفاقها وأحدث النظريات النقدية الآن ، ثم أدخلنا فى حسابنا عامل الزمن أيضاً — وهو مضى أكثر من نصف قرن عليها — أقول إذا نظرنا إليها على سر هذا الضوء فإننا لنعرف حينئذ أنها لا تتأخر عن تلك النظريات فى شىء ، إن لم تتقدم عليها بأشياء . وأطل علينا العقاد من وراء نظرياته ليحلق بوعيه من حيث النقد الحديث فى آفاق واسعة تتخطى زمنه الذى كان يعيشه ، كما كان يعيش زمنه نفسه هذا نقاد آخرون يصطنعون النقد اللغوى ومقارنة الأبيات بأبيات سائرة لشعراء قدامى . غير أنه لا يعيش زمنه فحسب بل إنه ليتقدم أيضاً على زمنه بفكره لا يشركه فى هذا التقدم أحد من معاصريه .

ويلوح لنا أن الناقدين قد جانبا الصواب أيضاً حينما أخذا على العقاد أنه لا يدخل فى حسابه الموقف الاجتماعى حين تحدث عن مضمون العمل الفنى . نقول ذلك استناداً إلى أن هناك نصاً للعقاد يرد هذا الافتراء . وذلك حين كتب عن آفة الأدب المصرى وذهب إلى أنه يعيش بمعزل عن الأمة :

« إن العزلة بين الشعب والحكومة والفوارق الدائمة بين الحياة القومية والحياة الرسمية هى علة الجدب الغريب الذى يلاحظ على آداب مصر « الرسمية » أى الآداب التى تجرى على تقاليد الحاكمين والسروات فى العصرين القديم والحديث[1] » .

كتب هذا العقاد ورددده كثيراً ، ولا يزال يردده إلى وقتنا هذا ، ونلاحظ عليه أنه حينما يذكر الشعب أنه يعنى به أنه مجموعة من النفوس والضمائر والأذواق والأخلاق [2] . وهذه النظرة إلى الشعب تختلف عن نظرة الناقدين له إذ ينظران إليه على أنه مجموعة من البطون والجلود وكفى بحيث لو وفرنا للشعب الطعام والشراب والكساء لأغلقنا على الفن سبعة أبواب ، باب فى إثر باب ، وضربنا حوله بسور من حديد .

---

(١) العقاد : ساعات ص ١٠٧ ، وراجع كذلك اخبار اليوم بتاريخ ١٩٥٤/٢/٢٧ .
(٢) العقاد : اقيون الشعرب ـ ١٥٤ وما بعدها .

على أن العقاد ينفى أن يكون نقد هذين الناقدين مرتكزاً على سند صحيح ، وذلك لأنه يستوحى المذاهب الدخيلة حين يقول : « إن أدب مصر برئ من لوثة المذاهب الدخيلة ، لأن النقد الذى يستوحى هذه المذاهب لم يصدر قط من وحى بديهتها ولم يعتمد قط على سند صحيح فى موازين التقدير على نوعيه من تقدير واستحسان واقتداء ، أو تقدير استهجان وتفنيد . ولن يضير الأدب المصرى فى لبابه أن يلصق به أناس يستوحون المذاهب الدخيلة ولعاً بالغريب أو مجاراة للإغراء والترغيب[1] » .

* * *

وفى تصورنا أن معارك العقاد النقدية لم تتسم بالعنف والصلابة إلا فى مقاومته للشعر الجديد الذى يسمى الشعر الحر ، ذلك أنه كان يقف كالطود الشامخ أمام كل محاولة فيها خروج عل العروض العربى .

ونود أن يتقرر فى أذهان القراء أننا لا نستطيع أن ندانف إلى معارك العقاد فى هذا الصدد قبل أن نعرف حقيقة فهمه لبناء القصيدة ، وذلك لأننا نعرف أن العقـــاد كان أول من شـــايع زميليه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القـــادر المازنى على الخروج على بناء القصيدة العربية من حيث بناؤهـــا الشكلى .

وقد مهد لموافقته لهما بما يفيد أن الشعر العربى قد اتخذ له فى كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر ، ومن ثم فلا مكان للريب فى أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف

---

(١) العقاد : أفيون الشعوب ـ ص ١٥٥ وما بعدها ، وراجع أخبار اليوم بتاريخ ١٩٥٤/٢/٢٧ .

تلين فى أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها مالا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر[1] .

ثم أشار العقاد إلى ما فى ديوان شكرى من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وإلى ما فى ديوان المازنى من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة .

ويرى العقاد أن هذا التنوع فى القافية ليس هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنه يعده بمثابة تهيئ لاستقبال المذهب الجديد[2] .

ويعترف العقاد بأن هذه الأوزان وتلك القوافى التى يشتمل عليهما الشعر العربى يمثلان حائلا بين تفرع الشعر ونمائه ، وذلك حين يقول : «إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة[3] » .

ومعنى هذا أن العقاد يرى ضرورة تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها لتتسع لضروب الشعر الأخرى التى لم يطرقها الشعراء العرب ، وتتمثل فى الشعر الموضوعى من رواية ومسرحية ، كما تتسع لأغراض الشعر التى لم يعن بها الشعراء العرب كالوصف والتمثيل وغيرهما ، وذلك ليساير الشعر الغربى الذى يتسع للقصة والمسرح والمقاصد المختلفة .

ولا ينسى العقاد أن يدعم هذه الآراء التجريدية ، بأتيانه بسند لها من تاريخ الشعر العربى ، إذ كانت العرب لا تنكر القافية المرسلة كما يتوهم بعض

---

(١) ، (٢) العقاد : مقدمة ديوان المازنى ، وراجع مطالعات للعقاد ايضا – ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(٣) العقاد : مطالعات ص ٢٧٩ .

التقليديين من الشعراء والنقاد على سواء ، فقد كان شعرائهم — كما يقول العقاد — يتساهلون فى التزام القافية ، كما فى قول الشاعر الجاهلى[1] :

ألا هل تري إن لم تكن أم مالك ... يملك يدي أن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة ... إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلاً واتركا الرحل إننى ... بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل ... لمن جملٌ رخو الملاط نجيب ؟

وكقول غيره :

جارية من ضبة بن أد ... كأنها فى درعها المنعط

ويعقب العقاد على هذه الأبيات بأن بعض هذه القوافى قريبة مخارج الرَّوىّ ، وبعضها الآخر تتباعد مخارجه ، ولو أتيح لهم لتوسعوا فى القافية المرسلة ، وطرقوا فى موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة [2] .

ويعلل العقاد عدم توسعهم فى القافية بأنهم كانوا على حالة من البداوة ، والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائى — Lyric Poetry بالظهور والانتشار ، وكانوا لا يعانون مشقة فى صوغ هذه الأشعار فى قوالبهم فلم يلجئوا إلى إطلاق القافية ولا سيما فى شعر يعتمد فى تأثيره على رَنَّته الموسيقية[3] .

وحينما جاء العروضيون ولم يجدوا من الشعر الذى يشتمل على قوافى مرسلة ، إلا النزر اليسير ، عدوا هذا النوع من الشعر عيباً ، وسموه تارة بالإكفاء ، وتارة بالإجارة [4] .

ويرى العقاد أنه حينما انتقلت اللغة العربية إلى أناس سلائقهم وحالهم أميل إلى ضروب الشعر الأخرى ، اعتسروا القوافى على أداء أغراضهم ، ولم تشعر آذانهم بهذا الذى عده العروضيون عيباً فى القافية ، فاحتملت لغتهم المحرفة وقوافيهم المتقاربة ما لم تحتمله أوزان الجاهلية وقوافيها [5] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : مطالعات ص ٢٧٩ ، ٢٨٠ .
(٤) ، (٥) العقاد : مطالعات — ص ٢٨٠ .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر الغنائى فضول وتقيد لا فائدة منه . وأنه لابد من أن ينقسم الشعر على التدريج إلى أقسام يكون الشعر فى بعضها أكثر من الموسيقى فتزول أو تضعف هذه القيود اللفظية التى هى من بقايا الموسيقى الأولى فى الشعر (١)

وفى تصورنا أن هذه الآراء التى تنادى بضرورة تعديل الأوزان والقوافى تتفق مع المنطق والواقع ، وذلك لكى تنمو المقاصد الشعرية ، وتتفرّع ضروب الشعر العربى حتى تلبى حاجة العصر ، وليس تعديل الأوزان والقوافى ، بل استحداث بحور جديدة بدعاً فى تاريخ الشعر العربى.

ومما يؤيد ما ذهبنا إليه ما كتبه الدكتور شوقى ضيف فى كتابه « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » إذ ذهب إلى أن الغناء والرقص قد أهّلا لشيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة فى شعر الحجازيين فى العصرين الجاهلى والإسلامى(٢) .

ويضيف الدكتور شوقى إلى ذلك أن الغناء قد نَوَّع فى أوزان الشعر فى العصر العباسى تنويعاً واسعاً ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة أو يكاد ، كان يشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرمل والهزج والخفيف ، فان أَلَمَّ بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزوءاتها ، أو من اختلاف فى ضروبها وأعاريضها ، وقد فتح الخليل بن أحمد أبواب الزحاف فى العروض ليعدل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق فى الرقم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى تعديل فى الأوزان التى كان التى كان يتطلبها الغناء العباسى(٣) .

---

(١) العقاد : مطالعات ص ٢٨٠ ، ٢٨١ ..

(٢) ، (٣) الدكتور شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى صفحات ٥٦ ، و ٦٩ ، و ٧٠ .

ومن ثم يفهم الدكتور شوقى لماذا أدخل الخليل دراسة الزحاف فى العروض ، ولماذا ترك دوائره مفتوحة ، وجاء فيها بأوزان مهملة ، فقد كان يشعر بحاجة الغناء إلى التجديد فى أوزان الشعر(١) .

ويرجح الدكتور شوقى ضيف أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عرف فى عصورها من أوزان فى الشعر العباسى ، بل إنا لنراها تقصر فى ضبط أوزان الشعر القديم ، فهنالك قصائد أثرت عن العصر الجاهلى وهى خارجة عنها(٢) .

وهذا كلام يطابق ما درج عليه الشعر العربى فى جميع عصوره ، لأن هناك قصائد قد خرجت على أوزان الخليل حدثنا عن بعضها نفر من الدارسين من هؤلاء أبو العلاء الذى ذهب إلى أن بعض قصائد من الشعر الجاهلى قد خرجت على أوزان الخليل ، من هذه القصائد قصيدة عبيد (أقفر من أهله ملحوب) وزنها مختلف ، وليست موافقة لمذهب الخليل فى العروض ، وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادى(٣) :

قد حان أن تصْحُوَ لو تُقْصِرُ وقد أتى لما عهدت عُصُرْ

ومن هؤلاء أيضاً صاحب الصناعتين الذى يلاحظ أن قصيدة المرقش (٤) :

هل بالديار أن تجيب صَمَمْ لو أن حيا ناطقاً كلَّمْ

غير مستقيمة الوزن ، كما لاحظ التبريزى أن نونية سلمى بن ربيعة :

إن شواء ونشوة وخبب البازل الأمون

خارجة من العروض التى وضعها الخليل (٥) .

على أننا إذا أدخلنا فى حسابنا أن بعض شعراء العصر الحديث قد حاول

---

(١) ، (٢) الدكتور شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٧٠ .

(٣) ابو العلاء المعرى : الفصول والغايات ـ ص ١٢١ .

(٤) ابو هلال العسكرى : الصناعتين ـ ص ٤ .

(٥) شرح التبريزى على الحماسة جـ ٣ ـ ص ٨٣ .

الخروج على أوزان الخليل ، وفى مقدمة هؤلاء محمود سامى البارودى ، إذ أنشد قطعة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به وفى مطلعها :

املأ القدح واعص من نصح
وارو غلتى بابنة الفرح
فالفتى متى ذاقها انشرح

وقد عد شارح الديوان أن من حق الشاعر أن يخترع أوزاناً ليست فى بحور الخليل ، ومع ذلك لا يقدح اختراعه للأوزان فى شاعريته ، وأورد كلام الصبان فى شرح منظومته فى علمى العروض والقوافى : « وقال بعضهم بناء اللفظ العربى على وزن مخترع خارج عن بحور الشعر لا يقدح فى كونه شعراً ، ولا يخرجه عن كونه شعراً ، ونصر هذا المذهب الزمخشرى فى القسطاس [1] » .

ومن هؤلاء الشعراء أحمد شوقى الذى أنشد بعض المقطوعات الشعرية فى مسرحياته تختصم عروض الخليل ولا يعترف بها أهل العروض ، من هذه المقطوعات قوله فى مسرحية « مجنون ليلى » [2] :

زياد ، ما ذاق قيس ولا هما
طبخ يد الأم يا قيس ذق مما
الأم يا قيس لا تطبخ السما

وقوله على لسان الحادى تلك المقطوعة [3] :

هلا هلا هيا اطوى الفلا طيا وقربى الحيا للنازح الصبِّ

كما قال على لسان الحادى أيضاً مقطوعة شطرها الأول من بحر المجتث والشطر الآخر عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز ، وهذه المقطوعة مطلعها [4]:

---

(١) ديوان البارودى جـ ١ ص ٦٣ حاشية رقم ٣ .

(٢) و (٣) أحمد شوقى مجنون ليلى صفحات ٣٤ ، ٤٥ ، ٤٦ .

(٤) أحمد شوقى : مجنون ليلى ـ ص ٤١ .

يا نجد خذ بالزمـــام وَرَحـــب
سر فى ركاب الغمـــام ليـــثرب
هذا الحسين الإمـــام ابن النبي

كما جاء فى الشوقيات قصيدة واحدة أنشدها شوقى على وزن قصيدة البارودي السابقة ومطلعها [1] :

مـــال واحتجب واَّدعىَ الغضـــب
ليت هاجـــرى يشـــرح السبب

وعلى الرغم من قدرة العقاد على صياغة الشعر فإنه قد أنشد مقطوعة على وزن مخلع البسيط الشاذ ، وهو الذي تنتهى كل أشطره بوزن « فعو » بدلا من « فعولن » ومطلع هذه القطعة [2] :

أبصرت بالمـوت فى الـكرى عميـان لا يخطئ العـدد
عميـان حتى لمـا تـرى عينـاه ما اغتـال أو رصد
قلت أأنت الـذى حمـى كـل الـبرايا عن الأبـد ؟

وإذا أردنا أن نزنها لخرجت على تفاعيلها كالآتى :

أَبصرْتُبِلْ مَوْتِفلْ كَرِي عميَانَلاَ يُخْطِئلْ عَدَدْ
مستفعلن فاعلن فعـو مستفعلن فاعلن فعـو

ونضيف إلى ذلك أن العقاد لم يستخدم وزناً شاذاً فحسب ، وإنما نراه يقتصر فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وتأخذ قصيدته هذا النظام من أولها إلى آخرها . وذلك مثل قصيدته « عدنا والتقينا » ، فهى من مجزوء الرمل وهو على أربعة تفاعيل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ؟
ومطلع هذه القصيدة [3] :

---

(١) أحمد شوقى : الشوقيات جـ ٢ ـ ص ١٣ سنة ١٩٣٩ القاهرة .
(٢) العقاد : ديوان العقاد جـ ١ ـ ص ١٠٠ ط اولى ١٩٢٨ .
(٣) العقاد : أعاصير مغرب ص ٦٠ وما بعدها .

التقينـــا
والتقينـــا ؟
عجباً كيف صحونا ذا ت يـــوم فالتقينـــا
بعـــدما فـــرق قطـــرا ن وجيشـــان يدينـــا
فتصـــافحنـــا بجسمينـــا وعـــدنا فالتقينـــا
بعد عصر ؟
أى عصر ؟

ومثل قصيدته « المصرف » وهى من « مجزوء الكامل » إذ اختصر فيها العقاد على أربعة تفعيلات مع التزام الاضمار فى أغلب تفعيلات القصيدة ولم يكتف العقاد بذلك بل اقتصر فى هذا البحر المجزوء على تفعيلتين فى بعض الأبيات والتزم ذلك حتى آخر القصيدة[1] :

شـــبران من ذاك البنـــاء
بينى وبين المـــال والدنيـــا العريضـــة والـــثراء
ليس بأقصى فى الرجـــــاء

كما أن العقاد قد استخدم بحر « الرمل » تاماً فى الشطر الأول ، واقتصر فى الشطر الثانى على تفعيلة واحدة وذلك فى قصيدته « بعد عام » التى مطلعها[2] :

كاد يمضى العـــام يا حلو التمنى أو تولى
ما اقتربنـــا منك إلا بالتمـــنى ليس إلا

ولم يقتصر التصرف فى البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية على العقاد ، لأننا نرى أن المازنى فى قصيدته « أين أملك » التى تمثل محاورة مع ابنه محمد[3] :

---

(١) العقاد : ديوان عابر سبيل ص ٢٧ .
(٢) العقاد : ديوان العقاد جـ ٢ ص ١٤١ .
(٣) ابراهيم عبد القادر المازنى : ديوان المازنى ص ٢٤٨ .

لم آكلمه ولكن نظرتى
سألته : أين أملك ؟
أين أملك ؟

نراه قد استخدم تفعيلات من بحر الرمل فى السطر الأول ، ثم تفعيلتان فى السطر الثانى ، ثم واحدة فى السطر الثالث . وكل هذه التفعيلات من جنس واحد ، وتمثل هيكلا عروضياً على النحو التالى :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان « أو فاعلن »
فاعلاتن فاعلان « أو فاعلاتن »
فاعلان « أو فاعلاتن »

كما نرى المازنى قد استخدم بعضاً من هذا التصرف فى البحور الشعرية فى قصيدته « ليلة وصباح » ومطلعها[1] :

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقى

وفى تصورنا أن الاقتصار فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة أو تفعيلتين خروج على قالب الشعر العربى القديم ، ولكن الذى لا شك فيه أن هذا تطور أحدثه كل من العقاد والمازنى فى هذه القصائد وفى غيرها من القصائد المبثوثة فى دواوينهما الكثيرة .

ومهما يكن من أمر فإن هذا التطور يتفق مع المنطق والواقع ، كما قلنا سابقاً ، وإن هذا التطور لم يكن العقاد والمازنى بدعاً فيه كما رأينا .

على أن الأستاذ عيسى الناعورى يخبرنا بأن هناك تطوراً فى أوزان الشعر وموسيقاه أحدثه المهجريون ، ويتمثل هذا التطور فى التلاعب بالتفعيلات ، وإيثار بعضهم بناء القصيدة على تفعيلة واحدة ، وذلك فى قوله : « وقد وصل بعض المهجريين كما وصل بعض الأندلسيين من قبل إلى جعل التفعيلة الواحدة

(١) ديوان المازنى ص ٢٥٤ .

أساساً للقصيدة ، فتلاعبوا بالتفاعيل كما طاب لهم ، ومن ذلك قصيدة « النهاية » لنسيب عريضة ، التى يثور فيها لكرامة أمته وحريتها ويعرب عن شدة نقمته على الخنوع والمذلة ، فيقول [1] :

كفنوه ؟ وادفنوه ؟ أسكنوه هوّةَ اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق
رُبَّ ثار ، رُبَّ غارٍ ، رُبَّ نارٍ حركت قلب الجبان
كلها فينا ، ولكن لم تحرك ساكناً إلا اللسان

ثم يعقب على هذه الأبيات بأن فيها خروجاً كلياً على نظام التفاعيل التقليدى ، ولكننا نجد التماسك الموسيقى والتناغم باقيين بكثير من الجمال والتأثير ، لأن القافية تنوعت تنوعاً غنائياً بارعاً فيها ، مما حفظ للشعر روحه العربية وأصالته الموسيقية معاً ، ولم يتحول إلى تعابير نثرية جامدة أو استعارات وتشابيه مفتعلة افتعالا[2] .

وعد نسيب عريضة من هذا الضرب مطولة شفيق معلوف « عبقر » التى يقول فيها[3] :

والتجأت إلى الوكور الحسان خائرة القوى
تكسر الأغصان وتستر الكسوى
كيلا تراها العيون . . واختلجت على الركود الغصون
صفراء تقشعر أوراقها . . . راوية حال بنات الهوى

ومما يقوى ما ذهبنا إليه من أن هذا التطور الذى حدث فى أوزان الشعر العربى يتفق والواقع ، ما حدث من الخليل نفسه ، إذ ترك دوائره مفتوحة لتستوعب ما يجد من بحور يخترعها الشعراء .

بل إنه اخترع أوزاناً من عكس دوائر بحوره وسماها الأبحر المهملة ، وهى : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرد ،

(١) عيسى الناعورى : أدب المهجر ص ٢٤٣ ـ دار المعارف القاهرة سنة ١٩٥٩ .
(٢) ، (٣) عيسى الناعورى : أدب المهجر ص ٢٤٢ .

وقد نظم منها كثير من المولدين ، منها ما نظمه بعضهم من المستطيل وهو عكس الطويل يقول [1] :

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحوَرْ أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

وما نظمه بعضهم من الممتد وهو على عكس المديد ، يقول [2] :

قد شجانى حبيبي واعترانى ادكار ليته إذ شجانى ما شجته الديار

وعلى الرغم من آراء العقاد فيما يختص بالقافية والأوزان ، ومطالبته بأن يرسل الشعراء القافية ، وأن يعدلوا الأوزان فى الشعر الموضوعى لكى يستوعب المقاصد الشعرية ، فانه قد عدل عن تلك الآراء ، وأعلن فى مجلة « الرسالة » أنه كان هو وزميله الأستاذ المازنى يشايعان صديقهما بالرأي فى نظم القصائد المطولة من بحر واحد وقوافى شتى ، ولا يستطيعان إهمال القافية بالأذن[3].

وقد نظم العقاد القصائد الكثار من شتى القوافى ثم طواها ، ولم ينشر بيتاً واحداً منها ، لأنه لم يكن يستسيغها ولا يطيق تلاوتها بصوت مسموع — على حد تعبيره — وإن قلت النفرة منها وهى تقرأ صامتة على القرطاس . ولكنه مع ذلك كان يفسح الفرصة لهذه التجربة ، عسى أن تكون النفرة منها عارضة لقلة الألفة وطول العهد بسماع القافية[4] .

وكان يتصور ، يوم كتب مقدمة ديوان المازنى ، أن المهلة لا تطول إلا ريثما تنتشر القصائد المرسلة فى الصحف والدواوين حتى تسوغ فى الآذان كما تسوغ القصائد المقفاة ، وأنها مهلة سنوات عشر أو عشرين سنة على الأكثر ، ثم يستغنى الشعراء عن القافية حيث يريدون الاستغناء عنها فى الملاحم والمطولات أو فى المعانى الروحية التى لا تتوقف على الإيقاع[5] .

ولا يلبث العقاد أن يعلن أنه بعد انقضاء ثلاثين سنة على كتابة تلك المقدمة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعه عن الاسترسال

---

(١) ، (٢) راجع تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى ، للأستاذ أحمد الاسكندرى القاهرة ١٤٢ ، ١٤٣ ، ط أولى القاهرة ١٩١٢ .

(٣) ، (٤) ، (٥) العقاد : يسألونك — ص ٦٤ — ٦٦ .

فى متعة السماع ، ويفقده لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء ، لأن القصيدة المرسلة عنده لا تطربه بالموسيقية الشعرية ، ولا تطربه بالبلاغة المنثورة التى يتابعها وهو ساهم عن القافية غير مترقب لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة[1] .

ويرى العقاد أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرير .

ويشير إلى أن الأبيات الأربعة ، التى أتى بها فيما سبق ، قد اختلف جميع الأبيات ، بل لزمت الضم فيها جميعاً ، وهى حركة تشبه الحرف فى الأذن ، وإن لم تشبهه فى أحكام العروضيين والنحاة[2] .

ويضيف إلى ذلك أن القافية على مراتب ثلاث من الألفة والارتياح إلى السماع ، فهى تطرب حين تأتى فى مكانها المتوقع ، وتصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنغمة التى تشذ عن النغمة السابقة وذلك فى حالة إهمال القافية

أما المرتبة التى تتوسط بينهما فهى التى لا تطرب ولا تصدم ، بل تلاقى السمع بين بين ، لا إلى التشوق ولا إلى النفور[3] .

ويمضى فيقول : « فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان ، وانقطاعها بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه ويلوى به ليأبى يقبضه ويؤذيه . إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج وما إليها من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع[4] .

وهذا التصرف — فى تصور العقاد — قد يزيد فى متعتنا الموسيقية بالقافية ، ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء . فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ونشطت بالسمع

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : يسألونك — ص ٦٦ ، ٦٧ .

إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف . ويذهب العقاد إلى أن التزام القافية فى المقطوعات المتساوية ، أو فى القصائد المزدوجة والمبسطة وما إليها سائغة وافية بالغرض الذى يقصد إليه الشعراء من التفكير فى الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقية وتعين الشاعر على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث يشاء .

ومن ثم يري أن مشكلة القافية فى الشعر العربى قد حلت على الوجه الأمثل ، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذى جربه الشعراء وألفوه (١) .

ويضيف إلى ذلك أنه فى وسع الشاعر أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل فى بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ فى قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار . ويمضى القارئ بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمضى فى قراءة ديوان كامل لا يريبه منه اختلاف الأوزان والقوافى بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد(٢) .

ويرى العقاد أنه ليس من اللازم اللازب أن نجارى الأوربيين فى تسويغ إرسال القافية على إطلاقها على كره الطبائع والأسماع ، وبخاصة حين نستطيع الجمع بين وَطِلْبَتنا من المتعة الموسيقية ، وَطِلْبَة الموضوعات العصرية من التوسع والإفاضة فى الحكاية والخطاب(٣) .

ويفرق العقاد بين نظرتهم إلى الشعر المرسل Blank verse وهو الموزون الذى لايتقيد بقافية فى اللغة الأوربية واللغة العربية فيرى أنهم حينما يقرءون الشعر المرسل فى اللغة لا يفتقدون القافية بين الشطرة والشطرة أقل افتقاد(٤).

وقد كان يظن أنهم ينسون القافية ولا يفتقدونها فى الشعر الأوربى ، لأنهم غرباء عن اللغة وعن مزاج أهلها ، لكن هذا الظن لم يلبث أن تبدد

---

(١) العقاد : يسألونك ـ ص ٦٧ .

(٢) ، (٣) ، (٤) المرجع السابق ـ ص ٦٧ ، ٦٨ .

حين سأل بعض الأوربيين فى ذلك فقالوا له ، إنهم لا يفتقدونها ، بل زادوا على ذلك أنهم استغربوا أن يلتفت العقاد إلى هذا السؤال ، لأنهم لم يلتفتوا إليه[1] .

ويضيف إلى ذلك أننا سواء رجعنا بتعليل ذلك إلى وحـــدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء فى لغتنا وأصل الغناء فى لغتهم ، أو إلى غلبة الحسية فى فطرة الساميين وغلبة الخيالية والتصور فى فطرة الغربيين ، فالحقيقة الباقية هى أننا نحن الشرقيين نلتذ شعرهم المرسل ولا نفتقد القافية فيه ، وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا ونداريه بالتوسط المقبول بين التقييد والإطلاق ، وأنهم ليتقيدون فى بعض أوزانهم الغنائية بقيود تثقل علينا نحن حتى فى الموشحات[2] .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أنه ليس من اللازم اللازب أن نتعمد مجاراتهم أو يتعمدوا مجاراتنا فى كل إطلاق وتقييد ، ولهم دينهم ولنا دين[3].

ويتضح مما سبق أن رجوع العقاد عن آرائه فيما يختص بالقافية والأوزان لايتجاوز آراءه النقدية ، لأننا رأيناه فيما سبق يستخدم بعض الأوزان الشاذة ، ويتحلل من بعض تفاعيل البيت ، كما رأينا فى قصيدته « عدنا والتقينا » وغيرها من القصائد التى عرضناها فيما سبق

ونود أن يتقرر فى الأذهان أن العقاد رجع عما سبق أن أبداه ليواجه التيار الذى كان سائداً ولا يزال ، والذى يتمثل فى التحلل من وحدة البيت بناء على جهل بحقائق التجديد من دعاته من ناحية ، ولارتباطهم فى تصوره بالشيوعية من ناحية ثانية .

وفى اعتقادنا أن رجوع العقاد عما سبق أن أبداه يرجع إلى نظريته فى الجمال التى تتمثل — كما عرفنا قبل ذلك — فى أن حرية الإنسان تقاس بعمله بين الأوزان والقوانين فالشاعر صاحب مشيئة وصاحب قدرة إذا عبر عن معناه فى

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : يسألونك ص ٦٨ .

الأوزان والألحان واستطاع أن يقول ما يريد ، لأن الأوزان والقوانين حينئذ هى معيار حرية الإنسان الذى يبين لنا ما عنده من قدرة وحرية فى الحركة .

ومعنى هذا أن هذه القيود فى تصور العقاد هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، والوسيلة التى نفهم بها هذه الحقيقة النفسية هى الفن الجميل ، أو هى الملكة التى يدرك بها الفن الجميل .

وفى مجال التمثيل على هذا الفهم يضرب مثلا ببيت الشعر ، لأنه أصدق مثل لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لاحد لها حين يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل .

ومن ثم فنظرية العقاد فى جمال الجسم تتمثل فى أن يكون حراً طليقاً ، ووظائف الأعضاء فى الجسم الحى كالوزن فى القصيدة .

ومعنى هذا أن جمال القصيدة يتمثل فى حرية الشاعر فى التعبير عما يجيش بخاطره وفى قدرته على التصرف بالمعانى والألفاظ بين هاتيك الأوزان وتلك البحور .

ومن ثم نرى المعركة قد احتدمت حول شكل القصيدة وموسيقاها الخارجية Construction ، وكان أكثر المؤيدين للتجديد فى شكل القصيدة الدكتور محمد مندور ، ومن هنا فأننا سنقصر حديثنا فى المعارك حول هذا التجديد عليه ، وفيه غنية عن غيره من دعاة التجديد الآخرين ، لأنه أكبرهم ثقافة وأعرفهم بمواطن القوة والضعف فى العروض العربى ، ولأنه كذلك هو الذى قام بدراسة الشعر العربى الحديث وقومه وحاول أن يفلسف اتجاهاته فى صبر وأناه ، كما رأينا فى كتابه « الشعر بعد شوقى » .

ويمكننا أن نقف على آراء الدكتور مندور فى هذه القضية فى أكثر من موضع ، لكننا نراها واضحة متجلية فى مقدمته لديوان « عبير الأرض » للشاعر فوزى العنتيل ، الذى ذهب فيه إلى أن الشاعر الحديث لم يعد يقدس البيت كوحدة للموسيقى ، بل اكتفى بالتفعيلة وتخلص من وحدة البيت ، ليستطيع تجزيئه وعرضه على نحو يبرز بعض المعانى ويجارى موجات النفس الموسيقية(١) .

ويمضى الدكتور مندور مبيناً أن موسيقى الشعر تتوفر بتتابع ، أو تناوب وحدات زمنية محددة ، ثم إيقاعات تحدد مفاصل هذه الموسيقى ، وكل ذلك — فضلا — عن الانسجامات الصوتية ، وطرق التعبير الصوتى التى تنبع من طبيعة حروف اللغة ومخارجها ، واجتماع بعضها إلى بعض فى اللفظة أو الفقرة ، وكل هذه الخصائص التى يدركها الشاعر بأذنه ، ويدركها الدارس بتحليله (٢). وتأسيساً على هذا الفهم نراه ينعى على العقاد إحالة هذا الشعر إلى لجنة النثر حينما قدمه أصحابه إلى لجنة الشعر التى يقررها العقاد .

ويرى الدكتور مندور أن الشعر الذى أحاله المجلس على لجنة النثر شعر موزون لا غبار عليه . وقد أيد رأيه بتطبيقه على إحدى القصائد التى ظفرت بالإحالة على لجنة النثر وهى للشاعر محمد فوزى العنتيل تحت عنوان « عبير الأرض (٣) » .

فهذه الأرض . . أرضى ، بأفقها المترامى
حقولها . . من أديمى
وفأسها . . من عظامى

---

(١) مقدمة « عبير الأرض » ص ١١ ط . أولى ، أبريل ١٩٥٦ ، دار الفكر العربى القـــاهرة .

(٢) الدكتور محمد مندور : قضايا جديدة — ص ٨٨ — ٩٠ طبعة أولى يناير ٥٨ ، دار الآداب بيروت .

(٣) الدكتور محمد مندور : قضايا جديدة — ص ٩١ .

ونيلها حين يجرى ، أشواقه من غمامى
فكل قطرة نور . . وشحتها بابتسامى

يرى الدكتور مندور أن هذه القصيدة قد صيغت على بحر عربى عريق ، وأنها موزونة وزناً موسيقياً كاملا ، إذ أنها من بحر المجتث .

مستفعلن فاعـــلاتن مستفعلن فاعـــلاتن

ويعلق مندور على هذه الأبيات ، بأنه من السهل على القارئ أن يتبين أنها أربعة أبيات وأن الأسطر الأول والرابع والخامس يكون كل منها بيتاً ، فى حين أن السطرين الثانى والثالث ، كل منهما شطرة من بيت ، وأن الأبيات الأربعة متحدة فى القافية والروى[1] .

على أن الدكتور مندور يذهب إلى أبعد من هذا ، فيمتدح هب الشعر الحديد إذ يرى أن جدته تتمثل فى المضمون الاجتماعى الذى رجح كفته تطورنا السياسى الأخير نحو التفكير الجماعى ، والنزعة الاشتراكية الشعبية ، والدعوة إلى الحد من الأثرة بل ومن الفردية ومن الاهتمام على المجتمع والشعب ومشكلاته ، وإن كان هذا المضمون الجديد لا يمكن أن يخمد الوجدان الفردي وآمال الشعراء وآلامهم وأشواق روحهم ، ولكن فلسفتنا السياسية قد وجهت هذا الوجدان الفردي توجيهاً جديداً فلم يعد يبحث فى ذاته عن سر سعادته أو شقائه بل أخذ يبحث عنه فى مجتمعه التى تنعكس أفراحه وأتراحه على الأفراد ، وصلاح هذا المجتمع خليق — بلا شك — بأن يمحو أسباب الحزن والألم والشعور بالغربة والحرمان ، وهى الآلام التى كان يدور حولها معظم شعر الوجدان الفردى من غير أن يتبين مصدرها الأكيد فى فساد المجتمع وفساد سياسته وتأخرها[2] .

ويقودنا الإنصاف أن نشير إلى أن الدكتور مندور لا يؤمن بكل ما يكتبه الشبان فى هذه الآونة بطريقة التقطيع الجديدة ، « فقد يكون مهشم الموسيقى

(١) الدكتور محمد مندور : قضايا جديدة ص ٩١ .

(٢) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة — ص ١٠٨ .

أو فاقدها إطلاقاً ، وقد يكون غثاً لا قيمة له كشعر أو نثر ، كما لا أنكر أن بعض الغرور والاستهتار والتساهل فى قداسة الفن وعسره ربما يكون قد تطرّق إلى نفوس بعض الشبان الذين يجب أن يُرَدُّوا إلى رشدهم ، وأن يحملوا على ضرورة احترام محراب الفن المقدس وعدم التهجم عليه[1] » .

ولكنه مع ذلك لا يقر محاربة هذا التيار الجديد فى الشعر ، لاسيما أنه يرى أنه يساير الذوق العام فى تطوره الجمالى ، إذ يرى أن عامة الجمهور قد أخذ يستسيغ الموسيقى الغربية المنوعة ، ولم يعد يقنع بموسيقانا التقليدية الرتيبة المكررة النغم ، وهم بذلك لا يعادون موسيقاهم القومية التقليدية ، ولا يتنكرون لها ، ولكنهم يضيفون إليها فناً حضارياً عالمياً جديداً ، على نحو ما تفعل كافة الشعوب المتحضرة التى تجمع بين موسيقاها المحلية والموسيقى العالمية الحضارية المتطورة[2] .

ومن ثم أخذ الدكتور مندور يطالب العقاد بأن يتناول هذا الشعر بدراسة جدية بعد قراءة مستفيضة ليبين لنا غثّه من سمينه ، وفقاً لما جاء فى خاتمة كتابه عن اللغة الشاعرة بضرورة دراسة كافة البدع الحديدة ولو باعتبارها ظواهر مرضية قائلا : « إنها خليقة بأن تدرس كما تدرس عوارض العلل والأمراض والنكبات[3] » .

ويخلص الدكتور مندور من هذا كله إلى أنه من المحقق أن العقاد لو فعل ذلك لوجد فى دواوين الشعراء الجدد كثيراً من القصائد العامرة بالموسيقى المرهفة والإيقاع المنوع المنسجم واللغة الشاعرة ذات الروعة والجمال ، وحينئذ سيجد نفسه مضطراً لأن يفتح لها محراب الشعر إذا كان مفتاحه بين يديه أو أيدى حواريه[4] .

---

(١) الدكتور محمد مندور : قضايا جديدة ـ ص ٩٠ ، ٩١ ، وراجع كذلك جريدة الجمهورية فى ١٤ يونية ١٩٦١ .

(٢) ، (٣) ، (٤) جريدة « الجمهورية » الصادرة فى ١٤ من يونية ٦١ تحت عنوان « آراء غريبة للعقاد فى الشعر والمرأة » .

وفى موضع آخر يذهب الدكتور مندور إلى أن العقاد على الرغم من أنه كان باعث التجديد فى أدبنا العربى وله فلسفته التى تتمثل فى الفردية والحرية، أصبح العقاد اليوم فى طليعة المحافظين المتزمتين بعد أن كان فى طليعة دعاة التجديد وأنصاره الدافعين دائماً إلى الأمام[1] .

ومهما يكن من أمر فإن هذه الآراء الداعية إلى تغيير شكل القصيدة لم يسلم بها العقاد ، بل اعتبرها أداة للهدم والتخريب ، وأن هذه الدعوة لا تأتى من جانب سليم ، ولا تؤدى إلى غاية سليمة ، وأن العجز عن أوزان الشعر العربى والدعوة إلى إبطاله نقص فى الملكة الفنية[2] .

وفى موضع آخر يصف هـذه الدعوة بأنها قامت على فكرة متعجلة خاطئة ، وأنها نشأت بعد اطلاع قراء العربية على تاريخ الأدب المقارن بين اللغات ، وابتداء حركة الترجمة من اللغات الأوربية .

ويعلل خطأ تلك الدعوة بتفريقه بين منظومات الغربيين ومنظوماتنا ، لأن الاختلاف بين منظوماتهم ومنظوماتنا جاء من اختلاف الأحوال الاجتماعية والنفسية ، ولم يجئ من اختلاف أوزان العروض[3] .

ويرى العقاد أن المألوف أن يتولد الشعر على حسب الحاجة إليه من دواعى التقاليد والعادات وأصول العبادة والعلاقات بين الناس ، وليس المألوف أن تنتظر الأمم حتى يتيسر لشعرائها النظم على الأوزان التى يستطيعونها ثم تبنى شعائرها وعباداتها على تلك المنظومات[4] .

ويضيف العقاد كذلك أن خطأ الدعوة ظاهر لمن يكلف نفسه قليلا من البحث فى حقيقة الصعوبة التى يتوهمونها للأوزان العربية ويحسبونها حائلا دون الشاعر وما يختاره من موضوعات النظم على اختلافها بين آدابنا وآداب الأمم الغربية .

---

(١) الدكتور محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ ص ١٥٨ .

(٢) ، (٣) ، (٤) راجع العقاد : اللغة الشاعرة صفحات ٣٤ ـ ٣٦ ، ١٣٦ ـ ١٤٣ ، وراجع كذلك اشتات مجتمعات ـ ص ١٠٤ ـ ١٠٦ ، وراجع كذلك أخبار اليوم بتاريخ ٦١/٦/١٠ « الشعر السايب » للأستاذ العقاد .

ويرى العقاد أن أوزان العروض العربى على إحكامها وإتقانها سهلة الأداء قابلة للتوسع والتنويع إلى الغاية المطلوبة فى كل موضوع يتناوله الشعراء ، وتتبين هذه السهولة من مراجعة التاريخ كما تتبين من مراجعة التطور الأدبى فى العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط هذا القرن العشرين[1] .

وفى مقام التمثيل يقرر العقاد أن شعراء الفارسية والعبرية والأوردية اختاروا أن ينظموا بلغاتهم فى أوزان العروض العربية وفضلوها على أوزانهم القديمة لأنها أسهل منها وأجمل فى موقعها من الأسماع والنفوس .

ويتضح من دفاع العقاد عن شكل القصيدة المتمثل فى استخدام بحور الشعر العربى والقافية أنه لا يريد أن يفرض فى موسيقى الشعر التى تتمثل فى الايقاع الذى يقصد به وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت ، وتمثله التفعيلة فى البحر العربى[2] .

كما تتمثل موسيقى الشعر فى الوزن وهو مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت والبيت فى القصيدة العربية هو الوحدة الموسيقية لها .

وإذن فالعقاد يريد من الشاعر أن يحدث فى قصيدته وحدة عامة للنغم ، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج تناسباً تاماً ، وتكرار للنغم ، تألفه الأذن لتسر النفس به وتلذ . ولكن التناسب التام فى الوقت نفسه مدعاة للملل ، بحيث يمل السمع النغمات لرتابتها . ومن ثم حاول العقاد الخروج من تلك الرقابة بنوع من التغيير يتمثل فى تنوع القافية ووقع عند التنوع لا يريم[3] .

ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن شعراء العامة لم يتعذر عليهم أن ينظموا

---

(١) أخبار اليوم بتاريخ ٦١/٦/١٠ « الشعر السايب » للأستاذ العقاد .

(٢) ، (٣) راجع الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ٤٦٨ وما بعدها .

الملاحم أو يتخللوها بالقصائد الموزونة المقفاة فى القصص المطولة من قبيل قصص الزير سالم والغزوات الهلالية وأمثالها ، وكلها تنظم فى بحور العروض وتلتزم فيهـا القافية ، ويقدر عليهـا شعراء أميون لم يدرسـوا الأدب ولم يتعلموا وزن الشعر ولم يرجعـوا فى منظـوماتهم إلى غير السليقـة والسماع (١) .

وبجانب ذلك فإن أناشيد الاعراس والمآتم التى تنظم على الوزن وتلتزم فيها القافية من نظم النائحات الجاهلات فى القرى الريفية التى لا تتلقى أناشيدها من معلمى الآداب أو أساتذة العروض (٢) .

ويذهب العقاد إلى أنه قد نظمت المسرحيات ، وترجمت الإلياذة وغيرها من أشعار الأمم ، فاتسع لها الشعر العربى بعروضه وقوافيه ، ولم يكن نقص الترجمة — حيث يوجد النقص — راجعاً إلى عيب فى أوزاننا وقواعد عروضنا كما توهم المتعجلون من نقاد هذه الأوزان والقواعد ولكنه كان شبيهاً بالنقص الذى يعرض للشعر المترجم من لغة إلى لغة ولو ترجم من اليونانية إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ، وكلها تجرى على قواعد متشابهة فى الأوزان ، وفى الاستغناء عن القافية أو التزامها حيث يلتزمونها فى أناشيد الرقص والغناء .

ويرى العقاد أنه ثبت بالتجربة أن إلغاء القافية كل الإلغاء يفسد الشعر العربى ولا تدعو إليه الحاجة ، وهى تجربة اشترك فيها ثلاثة من أعلام الأدب العربى الحديث فى القاهرة وبغداد والاسكندرية وهم : توفيق البكرى وجميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى ، هم أقدر أدباء عصرهم على الموازنة بين محاسن النظم فى اللغة العربية وبعض اللغات الشرقية والغربية ،

---

(١) ، (٢) راجع العقاد فى اللغة الشاعرة صفحات ٣٤ — ٣٦ ، ١٣٦ — ١٤٣ ، وراجع كذلك اشـتات مجتمعات — ص ١٠٤ — ١٠٦ ، وراجع كذلك أخبـار اليوم بتاريخ ٦١/٦/١٠ « الشعر السايب » للأستاذ العقاد .

ومنهم من كان يقرأ الشعر بالتركية والفارسية عدا ما يعمله من أشعار الإفرنج المحدثين والأقدمين[1] .

وينتهى العقاد إلى أن خلاصة التجارب الواقعية — فى الزمنين القديم والحديث — أن القافية لم تكن سبباً لإختفاء المسرحية الشعرية من الأدب العربى القديم ، ولم تحل فى الزمن الحديث دون ترجمة أو وضع الروايات المسرحية فى شتى الموضوعات من حوادث الحاضر أو حوادث التاريخ [2] .

ومعنى هذا أن العقاد اعتبر قصص الزير سالم والغزوات الهلالية وأمثالها التى نظمت فى بحور العروض والتزمت فيها القافية دليلا على أن القافية لم تكن سبباً لإختفاء المسرحية الشعرية من الأدب العربى القديم ، ولم تكن سبباً فى الحيلولة بين ترجمة المسرحيات الشعرية .

ومن هنا فليبحث الباحثون عن أسباب أخرى لاختفاء المسرحية الشعرية فى الأدب العربى غير التزام القافية .

ويرى العقاد أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذى ينمو ويتنوع ، ولا يبطل أو ينقص ، لأن الكلام المنظوم فى تلك القوالب ممتد مع الزمن يأتى فيه كل عصر بما هو أهله من الابداع أو الزيادة أو المحاكاة [3].

ويرى العقاد أنه من الممكن التوزيع فى الأوزان العروضية حتى تؤدى إلى أشكال غير محدودة من الموازين ، وقد اعتمد فى هذه النتيجة على ما كتبه الأستاذ خليل اللاوردى فى كتابه « فلسفة الموسيقى الشرقية » إذ عقد فيه فصلا لبحث التوزيع والإيقاع وتطبيق العروض العربية على الضوابط الموسيقية[4] .

---

(١) ، (٢) العقاد : اشتات مجتمعات — ص ١٠٦ — ١١٠ ، وراجع أخبار اليوم فى ٦١/٦/١٠ « الشعر السايب » للعقاد .

(٣) ، (٤) العقاد : اللغة الشاعرة — ص ١٤٢ — ١٤٧ وراجع كذلك التجديد فى الشعر العربى « مقال للعقاد فى منبر الاسلام » العدد الخامس من السنة العشرين فى اكتوبر سنة ١٩٦٢ وراجع كذلك اخبار اليوم بتاريخ ٦١/٦/١٠ « الشعر السايب » للعقاد .

ومن ناحية أخرى يذهب إلى أنه لابد من التفرقة بين القواعد والقيود فى كل فن من الفنون ، فلا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد فى عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التى تعوق حرية الفن ولا يتوقف عليها قوامه الذى يسلكه فى عداد الفنون[1].

أما ما ذهب إليه الدكتور مندور من أن التفعيلة فى الشعر الجديد هى أساس الوزن ، وأن كل ما فيها أنها أصبحت بنياناً عروضياً كاملا ، فقد سخر العقاد من هذا المذهب ، وظن أن الدكتور يمزح ، لأن الاحتمال الآخر هو أن يكون جاهلا بمعنى التفعيلة مع ادعائه أنه يتصدى لتقويم الشعر .

ويتساءل العقاد فى هذا الصدد عن تلك التفعيلة التى سيجعلها الدكتور مندور اساساً للوزن[2] .

ولكنه لا يلبث أن يجيب بأن التفعيلات كلها تكتسب وزنها من البحر الذى تنتظم فيه ، فلا تتشابه التفعيلة الواحدة فى بحرين من بحور الشعر سواء بعدد الحروف أو ترتيبها ، أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها . فتفاعيل البحر الطويل مثلا[3] :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقد يكون منها المقبوض وغير المقبوض فتحل مفاعلن محل مفاعيلن الأخيرة ، وتحل فعول محل فعولن الأولى .

ويمضى العقاد فى تمثيله على التفعيلات فى البحور ، وينتهى من ذلك التمثيل إلى أن هذه التفعيلات ليست وزناً لكلمة ولا لبحر من البحور ، ولكنها تنتظم فى البحر فتكسب وزنها منه وتتغير بحروفها وأسبابها وأوتادها وفواصلها على حسب الوزن الذى اكتسبته فى كل بحر من بحورها[4] .

---

(١) راجع أخبار اليوم بتاريخ ٦١/٦/١٠ ، تحت عنوان « الشعر السايب » للعقاد .

(٢) ، (٣) ، (٤) أخبار اليوم بتاريخ ٦٤/٦/٢٤ تحت عنوان : « التفعلية ليست بنيانا عروضيا متكاملا » .

وعلى الرغم من دفاع العقاد الحار عن شكل القصيدة التقليدى ، فإن الدكتور محمد غنيمى هلال يرى أن العقاد هو رائد التجديد فى الشعر الحديد (الحر) لأنه مادام قد هدم وحدة البيت ، وجعل بناء القصيدة على حركة الصورة وتسلسل الصور ، فان هذا يفتح المجال لناحيتين :

من ناحية الموسيقى : لا تكون خارجية ، بل تكون وسيلة من وسائل التصوير .

والناحية الأخرى : أننا لا نعتد بالبيت لذاته ، بل بمدى صلته فى التصوير بما بعده وبما قبله ، وهـــذا يفتح بالضرورة أمامنا عدم تقديس التفاعيل (١) .

على أن عناصر الوزن ، كما يقول كولبردج ، مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد فالوزن ينبغى له أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . وقد ذهب إلى ذلك أيضاً « ورد زورث » ، إذ رأى أن الشعر بحق ينطوى دائماً على الانفعال ، أى بمعنى حالة اضطراب فى الأحاسيس والملكات .

ويرى « كولبردج » أنه لما كان لكل انفعال نبضه الخاص فإن له أيضاً طرق التعبير التى تميزه(٢) .

ومن ناحية أخرى فإن « كولبردج » يرى أن الوزن بمفرده ما هو إلا مثير للانتباه فحسب لأنه فى هذه الحالة ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية المشاعر العامة وفى الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر عن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى ومن ثم فإن استخدامه يدعونا إلى أن نتساءل : لماذا نحب إثارة

---

(١) راجع مجلة « الثقافة » بتاريخ ٢١ من ابريل سنة ١٩٦٤ .

(٢) راجع فى ذلك Biograaphia Literaria vol, ii, pp 45-57

وراجع كذلك Wordsworth Poetry and, Prose, with Essays by, Coleridge, Haglitt, De Quincey with introduction to Lyrca Ballads P. 150 etc.

الانتباه ؟ ولكنه لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بأنه يستعمل الوزن لأنه على وَشْك أن يستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر ، وحينما لا تكون اللغة غير لغة النثر يصبح النظم عينه ضعيفاً ، وذلك مهما تكن أهمية الأفكار التى يستطيع العقل الفلسفى أن يخرج بهـــا من معـــانى القصيدة ومن الأحداث التى تدور حولها[1].

ويتضح من هذا أن مهمة الوزن تبدو أقل مما يعول عليها العقاد فى كتاباته الأخيرة ذلك أن الوزن تابع لنبض الانفعال ، ولكل نبض طرقه من التعبير التى تميزه ، وإذا صح ذلك فإننا لا نستغرب الخروج على شكل القصيدة التقليدى .

* * *

بقى جانب لا تتم بغيره الإحاطة ، يتمثل فى إجاباته على بعض الاسئلة التى تتعرض للأدب والفن على سواء .

من ذلك دفاعه عن علوم البلاغة البيان والبديع والمعانى ، وذهابه إلى أنها لم توضع لتلغى أو لينصرف عنها النظر فى الدراسة أو المطالعة ، لأنها خلاصة الملاحظات التى أدركها النقاد بالذوق والفهم واهتدوا بها إلى مواضع البلاغة فيما وعوه من كلام الشعراء والكتاب . [2]

ويرى العقاد أن الأقدمين قد وضعوا علوم البلاغة وأدركوا من شأنها كل ما يدركه المحدثون الآن من فوائدها ومآخذها ، بل أدركوا منها — على التحقيق — فوق ما يدركه المتحـــذلقون الذين يجهلون البلاغة قواعد ومصطلحات ، كما يجهلونها معانى ومفهومات[3] .

ومن ثم كان المعلمون ينصحون تلاميذهم قائلين : احفظوا جيد الشعر وانسوه ، وهذه النصيحة هى غايتهم من تسجيل ملاحظاتهم ، وهى أن تعرف حتى تصبح فى الذهن عادة من عادات البداهة بغير قصد ولا محاولة ،

---

(١) Biographia Literaria Vol. ii; PP. 45-57

(٢) ، (٣) الأخبار بتاريخ ١٩٦٤/١/٢٩ .

كما يعرف الإنسان سبب العمل الذى تعوده وهو يفكر فى غايته ، ثم يعمله بعد ذلك وليست الغاية حاضرة فى ذهنه[1] .

ومعنى هذا أن علوم البديع والمعانى والبيان صحيحة — فى تصور العقاد — لاعيب فيها ، وكل ما يؤخذ عليها ، إنما يؤخذ على « إساءة استعمالها » ولا يؤخذ على استعمالها كما ينبغى لها وكما أرادها واضعوها[2] .

ويوضح العقاد سوء استعمالها فيرى أن تصبح قيوداً لا فكاك منها ، ونماذج للمحاكاة « الآلية » بغير فهم لها ، ولا تصرُّف فى مدلولها ، وأن تكون الحلية هى المقصودة من غير ما تحليه[3] .

واستعمالها كما ينبغى أن تصبح للمتعلم والناقد (توجيهات) تختصر له جهود البلغـــاء الأولين فى سطور معدودة ويستعين بها على امتحان الرأى فى مواضع الخلاف والمناقشة ، وكل حرف من حروف هذه القواعد هو ذخيرة باقية لا يستغنى عنها ، وإنما يأتى الخطأ ممن يتبعها بغير فهم ولا ذوق ، ولا يأتى الخطأ من قبلها[4] .

وينعى العقاد على المتحذلقين من الدارسين ، أنه قد فاتهم أن الناقد الأول الذى لحظ الجناس فى اللفظ والمعنى وقسم أقسامه وميز بين فروقه ، وسمى كل قسم من أقسامه باسمه وكل فرق من فروقه بميزته ، لم يفعل ذلك إلا بعد أن تيسر له أن يطلع على مئات من القصائد ومن العبارات المنثورة ، وأن يستخدم فهمه وذوقه فى ملاحظتها والمقابلة بينها ، وفى تبويبها وترتيب أبوابها ، واختيار الأسماء التى تدل أحسن الدلالة على معانيها ، ووجوه المشابهة أو المخالفة بينها ، وأن أحداً منهم لوأراد أن يعيد هذه « العملية » عوداً على بدء ، وأن يضع لها — من جديد — قواعد غير القواعد وأسماء غير الأسماء ، لخرج من ذلك على التحقيق بنتيجة لا شك فيها ، وهى أن يعرف قدر نفسه

---

(١) ، (٢) جريدة الأخبار فى ١٩٦٤/١/٢٩ .

(٣) ، (٤) المرجع السابق — العدد نفسه .

وأن يعرف الأقدار التى تحدثه النفس أن يستطيل عليها بحسن الفهم وحسن التوجيه[1] .

وفى تصورنا أن هذا لا يتفق وما ذهب إليه الدكتور هلال فيما يختص بالبلاغة العربية القديمة إذ ذهب إلى أنها لم تعد تكفى ، فبعضها يجب أن يلحق بالنحو ليكمله وهو علم المعانى ، والبيان بعدنا فيه عن « الجامع فى كل » فى إجراء الاستعارة والتشبيه ، لأن هذا مضيعة للوقت ولا تقدم فى شئ ، وقد هدم العقاد الأساس الذى كانت التشبيهات والاستعارات تقوم عليه وهو « الجامع فى كل » وأقامها على أسس أخرى ، ثم البديع فيه خلط وقصور واعتداد بتقسيمات لا جدوى منها فى الصورة .

ويتضح مما سبق أنه لا يتفق مع الدكتور هلال فحسب ، وإنما لا يتفق أيضاً وما ذهب إليه العقاد نفسه فيما سبق ، لأن الدكتور هلال قد أسس رأيه على ما ذهب إليه العقاد فى نظرية التشبيه[2] .

وفى مجال التمثيل ينعى العقاد على النقاد فهمهم للكلام المسجوع بأنه معيب حيثما كان وكيفما كان ولأى غرض كان ، وقد يمضى الناقد من هؤلاء وراء ذلك خطوة فى البيان والتصرف ، فيقول إنه معيب لأنه « تكلف » وإنه لينطق بكلمة « التكلف » وهو يحسب أنها وحدها كافية للنقص والإبرام بغير بحث ولا كلام .

ويحاول العقاد أن يبحث عن معنى التكلف ليعرف مواضع العيب فيه ، ومن هنا يرى أن التكلف إذا كان هو كل شئ يحتاج إلى جهد غير جهد اللفظ المرسل بغير محاولة ولا مزاولة فليس فى الفنون جميعاً شئ لا يعاب .[3]

يعاب النغم فى الموسيقى ، ويعاب التحضير فى التمثيل ، وتعاب الأوزان

---

(١) راجع جريدة الاخبار بتاريخ ١٩٦٤/١/٢٩ .

(٢) راجع الدكتور محمد غنيمى هلال فى النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٤١ وما بعدها ص ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، وراجع كذلك العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ص ٣٩ وما بعدها .

(٣) الاخبار فى ٦٤/١/٢٩ .

والتفاعيل فى الشعر ، ويعاب التأثير بالقول والإشارة فى الخطابة ، ويعاب كل فعل ينشئه تدبير صاحبه ولا ينشأ هكذا (بقدرة قادر » وعلى غير انتظار من الفاعل والناظر . وليس هذا بصحيح فى جملة ولا تفصيل[1] .

ويرى العقاد أن الذى يعاب هو التكلف الذى يظهر فيه عناء « الكلفة » على صاحبه ، ويظهر عناء الكلفة عليه إذا وضع معناه فى سبيل لفظه ، أو يظهر عليه العناء إذا تبين من الأسلوب أن « المحسنات» تزويق فى غير موضع التزويق . . وهكذا تكون الحلية التى تلبس فى غير موضعها ، كما تكون حليـــة الزخرف البهيج فى المـــأتم ، أو الزخرف الضاحك فى مواقف الجدّ والخطر ، أو يكون زخرف الإغراء حيث يستحب الوقار والحياة .

أما الكلفة التى هى « القدرة » اللازمة لكل مقتدر على فنه ، والتى هى وسيلة إلى الغرض منها بغير تضييع لمعناه أو لفظه ، فهى فى تصور العقاد ، ليست من التكلف ، وليس فيها عيب التكلف وهو المحاولة حيث يظهر العجز ، والادعاء حيث لا تثبت الدعوى ، وقد يكون التكلف فى هذه الحالة أنك تترك السجع وهو أبلغ فى الأثر وأجمل فى اللفظ وأهون على توكيده ، وعلى حفظه وحفظ معناه . .

ولا ينسى العقاد أن يقفنا على مقياس النقد الصحيح فى هذا الصدد وهو أنك تعمد إلى الكلام المسجوع فترسله وتمحو مواطن الفصل والايقاع فيه ، فان كان المعنى واحداً وعليه المزيد من جمال النغم وسهولة الحفظ وبلاغة الأثر ، فالمعيب المتكلف هو الكلام المرسل ، والمحمود السائغ هو الكلام المسجوع .

وفى تصورنا أن العقاد بهذا الفهم رجع لقيم تقليدية وعبارات تضر بالأصالة ، ووقف عند العرف اللغوى ، مع أن العرف اللغوي كما يرى الدكتور هلال قد يكون سبباً فى التكلف وطلباً للبديع ، مما يؤدى إلى تهجين الشعراء لشعرهم ، وإكراه معانيه إكراهاً ، وصدور بعض هذه

(١) راجع جريدة الأخبار بتاريخ ١٩٦٤/١/٢٩ .

المعانى من الغموض بحيث يتطلب الكشف عنها جهداً يفوق مالها من قدر ، كما صدر بعضها الآخر محاذاة قريبة للقدماء ، ولكن طابعها التكلف والتمحل[1] .

ومن ثم كان النقد العربى المعتمد فى نقد الصور الأدبية على العرف اللغوى هيِّن القيمة ، لأنه لا يشيد بأصالة الكاتب ، ولا الكشف عن الصلة بين أدبه وتجاربه أو بين أدبه وفكره ، ولكنه صار تلقيناً لكيفية الإغارة على معانى الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول[2] .

ومن ناحية أخرى فإن مثل هـــذا النقد خطر على الأدب وأصالة الكاتب والقيم الخلقية معاً ، إذ يصبح الأدب عبارات تقال ، لا تنم عن شخصية الكاتب وحقيقة الموقف ، وقد ظهر ذلك فى تقدير النقاد للمعانى على حسب ما فيها من إبداع وإغراب ، لا على حسب الحقيقة[3] .

وينتهى الدكتور هلال إلى أن البلاغة ــ فى أصح صورها ــ ليست كل شئ فى النقد ، وأنها ــ من جهة أخرى ــ ليست مقصورة على المجاز ، وضروب الحلية فى الألفاظ ، فقد تكون الحقيقة فى موقعها الملائم أبلغ من المجاز[4] .

ويرى العقاد أن عيوب « المبالغة » أعسر فهماً على النقاد المحدثين من جملة تلك العيوب ، لأنهم يقيسونها جميعاً بمقاييس الألفاظ أو مقاييس الأشكال والأحجام ، ولا يفهمون أن أثرها فى النفس هو المعنى المقصود بجميع التشبيهات والمجازات .

وفى مجال التَّمثيل يرى أن رشاقة الحركة هى المقصودة بمشابهة (الغزال » وليست دقة الساق ولا مشاكلة الرأس والشفتين ، فإنها أقبح ما يرى فى الإنسان على صفة الحيوان .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ــ ص ٢٤٨ وما بعـــدها .

وإذا قال الشاعر القديم فى وصف الكريم إنه أعظم من البحر الخضم ، فالناقد الغافل عن معنى التشبيه سريع إلى قياس البحر الخضم بالأميال ، وقياس الرجل الكريم بالأشبار . . لينقد المبالغة « الهائلة » فى مطابقة الأشبار للأميال ولو أنه نظر إلى أثر العطاء من الكريم فى شعور من يحسن إليه ، لكانت المبالغة أقرب إلى جانب الحجم الصغير .

ويرى العقاد كذلك أن الشاعر المفجوع يكذب كذباً واضحاً إذا قال فى وصف الفجيعة إنها زلزلت الأرض وكسفت الشمس وضيقت منافذ الهواء ، لأن شيئاً من ذلك لم يحصل فى العالم المحسوس ، ولكننا ننظر إلى الضمير الواجم والقلب المضطرب والعين التى تعرض عن كل ما تراه ، فلا ترى « أثراً » أشبه بأثر الزلزال وأثر الكسوف من وصف تلك الفجيعة .

ومن هنا يرى العقاد أن المتنبى قد أصاب أكبر ما يصيب شاعراً أو ناثراً من هذه المقاييس فى تقدير أولئك النقاد المحدثين ، فخرج من باب الوصف الصادق فى قوله فى وصف نحوله :

كفى بجسمى نحولا أننى رجل ... لولا تخاطبتى إياك لم ترنى

كأنما كان المتنبى يعنى حقاً أنه غاب بنحوله عن العيان ، وهو لم يكن يعنى ذلك ولا عناهُ فى العصر الحديث نقادالرياضة « البدنية » الذين تخصصوا فى الوصف « العلمى » للأبدان وقدروا بعضها بوزن الريشة وبعضها بحجم الذبابة أو بحجم الديك . ثم فهم الناس معنى الإصطلاح فلم يخطئوا مدلوله قيد شعره بالوزن ولا بالقياس(١) .

ومن ناحية أخرى يعرض لنا العقاد بيتاً للمتنبى فهم على غير وجهه وهو فى وصف الحمى :

يضيق الجلد عن نفسى وعنها ... فتوسعه بأنواع السقام

فالمقصود بالنفس فى البيت هو النفس بسكون الفاء لا بفتحها ، لأن

---

(١) الأخبار فى ٢٩ يناير ١٩٦٤ .

الإنسان المصاب بالحمى ليس بزِقٍّ من الجلد خلا من اللحم والعظام ولم يتسع لغير أنفاس الزفير والشهيق . [1] .

ومهما يكن من مصاب أبي الطيب بالحمى فإنه ذكر عظامه فيما احتواه جلده إذ قال مشيراً إلى الحمى :

بذلت لهـا المطـارف والحشايا فعافتهـا وباتت فى عظـامى

وإنما أراد أن جلده ضاق عن ذاته وعن ذات أخرى تسكنه معه ، وهى الحمى التى جعل لها « شخصية » إلى جانب « شخصيتة » إذ يقول عنها [2] :

وزائرتى كأن بهـا حيـاء فليس تزور إلا فى الظـلام

ويمضى العقاد فى حديثه ذاهباً إلى أنه ليس أكثر فى كلام الناس من قول البليغ وغير البليغ « إن فلاناً لا يسعه جلده فرحاً أو غماً أو تيهاً وكبرياء » لأنه جلد يمتلئ « بذات » تشغله ولا يمتلئ بأنفاس من الهواء[3] .

ويتضح مما تقدم أن العقاد ينزل فى بعض الأحايين إلى مستوى النقد الجزئى مع العلم بأن النقد الجزئى لا جدوى كبيرة من ورائه ، لأن جدوى النقد تتمثل دائماً فى المبادئ والأصول العامة .

* * *

مدارس الأدب ومذاهبه :

يرى العقاد أن مدارس الأدب ومذاهبه ودعواته التى تجيش بها الحياة الغربية فى كل حقبة ، ولا تتميز منها دعوة واحدة دون أن يتميز لها حكم خاص بالشعر يتناوله قبل أن يتناول غيره من الفنون الجميلة ولا سيما فنون التعبير[4] .

هذه المذاهب الشعرية يري أنها لا تعنينا ، كما تعنى الغربيين وتمتد

---

(١) ، (٢) ، (٣) لأخبار فى ٢٩ يناير ١٩٦٤ .

(٤) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

بآثارها إلى أقوالهم وأفعالهم كما تمتد إلى أقوالنا وأفعالنا . لأنها من أطوار الحياة التى لا تحصر فى دوائر الفن ولا فى أدوار الثقافة على إطلاقها ، وإن يكن مظهرها الثقافى هو الجانب الذي يشتغل به النقاد والمؤرخون فى ميادين الفنون (١).

ويمضى العقاد فى حديثه ذاهباً إلى أن « أبقراط » حصر الطبائع الجسدية فى أربعة أمزجة ، وهى المزاج الدموي ، والمزاج الصفراوى ، والمزاج البلغمى ، والمزاج السوداوى . ثم جاء العلامة « بافلوف » بعد تقسيم خصائص الأجسام بين الهرمونات وعائلات الدم وودائع الوعى الباطن والوعى الظاهر أقساماً لا تنفد ولا تحصى — فعاد إلى الأمزجة الأبقراطية تيسيراً للفوارق العامة وجعلها أساساً لتجاربه النفسية التى تعد إلى هذه الساعة من أحدث تجاريب العلماء (٢) .

ويقرر العقاد أنه على هذه الوتيرة يقسم الذوق الفنى فى الإنسان إلى أقسامه الخالدة حين يقول : « إن الناس كانوا منذ فطروا واقعيين وخياليين، ومحافظين على القديم وطلاباً للجديد ، أو أنهم كانوا — إذا اكتفينا بقسمتهم إلى قسمين اثنين — صنفاً يمشى فى وسط القطيع ، وصنفاً ينزع إلى الأطراف أمام ووراء ، وعلى كلا الجناحين من اليمين واليسار » (٣) .

ويتضح مما سبق أن هذه قسمة عقلية لا تفيدنا فى شئ ، لأن الخيال لا ينافى الواقع لأنه وسيلة تصوير .

ويرى العقاد أن الأمم الغربية دارت دورتها بين مذاهب الأدب فى خلال القرون الثلاثة الأخيرة منذ ملكت حرية التفكير ، وأنها نزعت فى دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد .

ويوضح العقاد أكثر من هذا حينما يرى أن فى فترة اليقظة الأولى كان

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع السابق — ص ١٥٠ ، ١٥١ .

من الطبيعى أن ينزع الإنسان إلى استقلال « الشخصية الإنسانية » فى وجه التقاليد العتيقة والأحكام التى تطاع بغير فهم ، بل بغير شعور فى أكثر الأحوال . . . وهـــذه هى النزعة التى سميت بنزعة الإبداع و « الحرية الشخصية »[1] Romanticism .

ويذهب العقاد إلى أنه من الطبيعى أن ينتهى هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه — إلى شى من الفوضى والشرود يستحب معه التوقف إلى حين . وهنا ظهرت دعوة العود إلى الاتباع والاطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الاطراد الجديد New Classicism .

ومن هنا يرى العقاد أنه إذا حكم اختلاف الطبائع حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فيرى العقاد أن هنا مجال الاختلاف بين الواقعيين Realists والخياليين والمثاليين Idealists[2] .

وفى اعتقادنا أن اعتبار المثالية مذهباً أدبياً أو نقدياً من قبل العقاد ، فيه مجانبة للصواب ، لأن الأدب فى جميع مذاهبه ليس ميدانه التجريد ، إذ أنه يصور الأفكار والمشاعر والتجارب فى صور تنبض بالحياة ، وخاصة أنه ينزل هذه الأفكار والمشاعر من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، بالوسائل الفنية الخاصة به ، ليوحى بعد ذلك بأعمق الأفكار إيحاء[3] .

وهذا الاختلاف قد يظهر فى صورة أخرى فى تصور العقاد — بين الطبيعيين Naturalists وبين الفنيين أنصار الفن للفن Art for Art's Sake . ويضيف العقاد إلى ذلك أن الواقعيين والطبيعيين متقاربون ، لأنهم جميعاً من أنصار الواقع ، وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية ، وينفرد

---

(١) العقاد : اللغة الشاعرة — ص ١٥١ .

(٢) المرجع السابق — ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٣) راجع الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث — ص ٢٩٧ وما بعدها .

الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعيـــة : نزعات الإغراق فى الترويق والتنسيق[1] .

ويرى العقاد أنه إذا اقترنت هذه المذاهب جميعاً فى عصر من عصور النهضة العلمية فالانقسام بينها يؤول فى هذه الحالة إلى قسمين : قسم تغلب عليه الصيغة العلمية ، وقسم تغلب عليه الصيغة الفنية ، ويتسع كل قسم منها لكثير من الآراء وأشتات من الأساليب[2] .

وفى تصورنا أن هذا كلام لا يأخذ بيدنا إلى فهم المذاهب الأدبية ، ولكنه يتصف بالتعميم الذى لا يقفنا على حقيقة المشكلة التى نحن بصدد فهمها.

ويرى العقاد أنه لا جدوى من متابعة العناوين التى تنتهى فى الغرب بصيغة النسبة المذهبية (ism) فإنها تنطوى جميعاً فى هذه الدعوات ، ويحيط كل منها بعالم من الآراء والأساليب .

ويتصور العقاد أنه يستطيع أن يجمع هذه الدعوات فى حدودها الواسعة إذا حجبت عنها الرومانتيزم والنيوكلاسيزم والسريالزم ،والأيديالزم فلا يخرج من هذه المذاهب مذهب جاد يناط به عمل من أعمال البناء والإصلاح فى عالم الفنون ، ولا تزال حتى اليوم وافية بأغراض البحث والمناقشة بين المختلفين على الفنون فيما يستحق الخلاف[3] .

ولا يرى فى الغرب ليساً على الإطلاق بين المذاهب والعناوين على تعددها ، وبين عشرات المذاهب التى ينتحلها الدعاة على عجل منذ الحرب العالمية الأولى ، ويندر أن تعيش إحداها أو تستقل عن سواها بصفة من الصفات التى يتناولها التطبيق والتميز .

ويذهب العقـــاد إلى أنه لا لبس على الإطـــلاق بين مـــذاهب الحـــد ومذاهب الهزل فى الآدب الغربية ، فمذاهب الحـــد تدعو كلهـــا إلى البنـــاء فعـــلا ويعيش ما تبنيه ، ومذاهب الهزل لا تتحدث بشىء

---

(١) ، (٢) ، (٣) العقاد : اللغة الشاعرة ــ ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

غير الهدم والإلغاء ، فلا لون ولا شبه ولا رسم ولا قاعدة فى التصوير ولا لفظ ولا معنى ولا منطق ولا مدلول فى الشعر والنثر[1] .

ويرى العقاد أنه من حسن الحظ أن تقصر هذه الدعوى عن الفنون التى ترتبط بها ضرورات المعيشة والاجتماع ، فانها لو تناولتها لسمعنا بفن المعمار الذى لا حجرات ولا جدران ولا حجارة ولا طلاء فيه ، وسمعنا بمجامع الموسيقى التى لا تميز بين الضوضاء والألحان ، ولا محل فيها للمعازف والآلات .

وفى مقام التمثيل لهذه المذاهب يورد العقاد مذهب المستقبلية Futurism أو فوق الواقعيـة Surrealism أو الوحشيـة Fauvism ، بل منها ما يسمى بمدرسة التأتاة Dadaism ، ويقول أصحابه إنهم اختـاروا له هذا الاسم من أول تأتآت الطفل Da Da ، وتطلق أحياناً على حصان الخشب ليسهل النطق به على ألسنة الأطفال[2] .

ويقول العقاد : « إن مؤدى مذهب هؤلاء الدعاة أن التعبير الصحيح عن النفس الإنسانية إنما يرجع به إلى صورة الطفولة ورموز الأحلام وخفايا الوعى الباطن ، كما تبدو للحالم فى المنام ، أو كما يرسلها الناطق عفواً بغير تأمل وبغير انتباه[3] .

وليس معنى هذا أن العقاد يرفض الانتفاع بحقائق علم النفس فى فهم الأدب والأدباء ولكنه يرفض الإيغال فيها وخاصة الإيغال فى أشياء لا يمكن ضبطها والإتفاق فيها على رأى مثل الوعى الباطن .

على أن العقاد يذهب إلى أبعد من هذا فى أمر هذه المذاهب حين يرى أن من هؤلاء الملفقين للمذاهب من يختار اللفظة ويسأل عن معناها فيسخر من السائل ، لأنه يبحث عن المعنى ولا يكتفى بوقع اللفظة فى الأذن أو من منظرها للعين القارئة ، فمن عناوين مارينتى Marinetti إمام المستقبلية Zang-Tumb tuum « زانج تمب تبـايم » ومن عناوين زميله اردينجو

---

(١) المرجع السابق ـ ص ١٥٣ .

(٢) ، (٣) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٥٣ .

سوفيسى Bif 8 Z+18 ما لا يفهم ولا يترجم وإنما هو مقابل عندنا لحرف الباء ثم الياء ثم الفاء ثم علامة موسيقية ثم زاى ثم علامة ثم رقم ١٨[١] .

ويورد العقاد تعقيب ارنست‌هاتش زلكنز Ernest Hatch Zilkins فى صفحة ٤٨٥ من كتابه تاريخ الأدب الإيطالى على إمام هذه المدرسة فقال إنه يجاوز حدود السخف فى شعره .

ويصف العقاد كلام المؤرخ للأدب الإيطالى بالمجاملة ، لأن السخف معنى يوصف بالرداءة ، ولا معنى هنا ولا وصف لردئ أو غير ردئ[٢] .

وفى اعتقادنا أن حديث العقاد فى هذا الصـــدد يتسم بالمبالغة التى لا تقضى على أصل الاتجاه .

ولنا أن نتساءل فى هذا الصدد عن رأى العقاد فى هذه المذاهب ، وعن موضعها الصحيح فى تاريخ الآداب الإنسانية .

ولكن إجابة العقاد عن هذا التساؤل تؤكد لنا أن موضع هذه المذاهب الصحيح أنها تمثل جانب السخافة الذى لابد أن يتمثل فى بيئة يباح فيها القول لكل قائل ولا يخجل فيها العاجز عن عجزه ولا صاحب اللجاجة من لجاجته ، وهم جميعاً فى غمرة من محن الحروب والفتن والقلاقل والآفات ، فهل تخلو هذه البيئة من جانب سخافة فى الأذواق والدعوات ؟ وأين هو هذا الجانب إن لم يكن هذا مظهره الذى يتمثل فى صوت القنوت ؟ [٣] .

وعلى الرغم من اعتقاد العقاد فى هذه المذاهب بأنها سخافة فإنه لا يرى أن تهمل أو لا يلتفت إليها ، ولكنها خليقة أن تدرس كما تدرس عوارض الأمراض والعلل والنكبات . ولكن البون بعيد جيداً بين دراستها لهذا الغرض ودراستها للاقتداء بها واعتبارها من مدارس الفن والأدب ونماذج الذوق الجمال[٤] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٥٤ ـ ١٥٦ .

ويرى العقاد أن هذا الخلط الهاذر الذى يقال عنه إنه التعبير الصادق دون غيره عن الوعى الباطن والسريرة الإنسانية فى أعماقها « اللامنطقية » على حد تعبيرهم المأثور ، يرى العقاد أن هذا مذهب لم يخلقه دعاة « اللامنطقية » فى القرن العشرين ، ولكنهم خلقوا شيئاً واحداً فيه لم يسبقهم إليه أحد ، وهو إطلاق العناوين العلمية عليه . واستعارتها من دراسات لتحليل النفسانى أو من دراسات العلوم الطبيعية (١) .

ويذهب العقاد إلى أن هذه المذاهب تسمى « موضات » أو « تقليعات » كتقليعات الموضة التى تخترع لتزول بعد حين ولا تخترع للبقاء والاستمرار . كما يذهب إلى أن خلاصة الرأى فيها أنها لا مدارس ولا فنون ولا تطور ، لأن المدارس تُعَلِّم شيئاً ، وهذه لا تعلم شيئاً ولا محل فيها للتعليم ، ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس . وإنما التطور استمرار للحياة وهذه تلغى كل ما كان للفن من حياة (٢) .

ومن ناحية أخرى فالتطور الفنى لا يطلق على دعوة أو دعوى تقتل الفن وتلغى وجوده ، ولا يقال إننا نطوِّرُ الكائن الحى ونجدده ونحن نزهق روحه ونحلل جثته إلى عناصرها الأولية فى التراب (٣) .

ويربأ العقاد بالعقل الإنسانى أن يدنس محراب الفن المقدس بنسبة هذه المذاهب إليه التى بلغ الإسفاف بادعيائها إلى الترويج لفنون يتساوى استحسانها واستهجانها ، ويتساوى قبولها ورفضها أو يتساوى فى النهاية صوابها وخطؤها (٤) .

ويرى العقاد أن هذه المذاهب لم يكن لها تأثير ثابت فيه ، وأنها تعرض له عوارض الزمن . ثم تمضى لطيتها إلى مصيرها العاجل بعد شهور . ولا تطول حتى تحسب بحساب السنين (٥) .

---

(١) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

(٢) ، (٣) ، (٤) راجع الأخبار بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٦٣ .

(٥) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٥٨ .

أما المذاهب التى لها أثرها المحمود فهى مذاهب الجد والبناء ، فإنك إذا عرضنا الشعر العربى من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين لم نخطئ أن نرى فيه أثراً جديداً لكل مذهب من المذاهب الواقعية أو المثالية أو الطبيعية أو الاطرادية الحديثة أو الابتداعية المتحررة ، وقد تتراءى هذه المذاهب فى أغراض الشعر ، كما تتراءى فى أساليب الشعراء ، ومنها الأغراض التاريخية والاجتماعية والملاحم والمسرحيات والأغانى العاطفية والأناشيد القومية ولكل مقصد من المقاصد التى ينظم فيها شعراء الغرب ، مع الفارق الذى يحسب فيه حساب التقديم فى الزمان كما يحسب فيه الحساب لوفرة المحصول وسعة النطاق (١) .

ونحن لا نتفق مع العقاد فيما ذهب إليه مرة ثانية من أن المثالية مذهب أدبى ، ومن أن المذاهب التى عددها ، والتى قال عنها إن لها أثراً محموداً ، وأنه يرى هذا الأثر فى شعرنا العربى منذ أواخر القرن التاسع عشر على أواسط القرن العشرين . . لا نتفق معه لأن أكثر شعرائنا ليسوا من الثقافة على مستوى يجعلهم يصدرون شعرهم بناء على فهم لمذهب أدبى واتباعه ، بل خلاصة ما يقال فى هذا الأثر الذي ذهب إليه العقاد أنه جاء بناء على تهويمات الشعراء لا على فهم أصيل .

على أن العقاد يعرض للمذاهب التى كان لها أثر فى شعرنا العربى ، فيبين أنها هى المدارس التى يفهم أصحابها مقاصدها وبرامجها ويفهمون الناس مقاييسها التى تقاس بها مزاياها ومآخذها على خصوصها .

ويمضى العقاد فى حديثه عن هذه المذاهب مبيناً أن أسماءها تعرف من التاريخ قبل أن تعرف من المعجمات اللغوية ، وربما كان الطريق الأقرب إلى فهم معناها أن نبحث عن المذهب الذى حاربته وظهرت لتدعو إلى تعديله أو الزيادة عليه (٢) .

---

(١) ، (٢) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ١٥٨ .

ومن ناحية أخرى يرى العقاد أن معانى هذه المذاهب تتغير مع الزمن فلا يكون معناها عند إعلانها كمعناها بعد تطبيقها وتصحيحها فى خلال مائة سنة ، أو فى خلال الزمن الذي شاعت فيه إلى أن ظهر بعدها المذهب الذى يخلفها (١) .

وفى مجال التدليل على ماذهب إليه يري العقاد أن الواقعية — مثلا — نشأت لتحارب المثالية Idealism فهى تدعو إلى وصف الحقائق التى تعرف بالتجربة فى الحياة الشخصية أو الاجتماعية ولا يوافق وقائع الأمور (٢) .

وهى بهذا تتلاقى مع مذهب آخر ظهر فى الزمن الحديث وسماه دعاته بالمذهب الطبيعى Naturalism ، ولكنـــه يخالفها فى أسباب ظهوره ومعنى الواقع فى اعتباره (٣) . والطبيعة فى تصور العقاد قد ظهرت أصلا لمحاربة المحسنات الصناعية فى الأساليب (٤) .

ويرى العقاد أن الواقع عند أصحاب المذهب الطبيعى قائم على قواعد العلوم الطبيعية أكثر من قيامه على الطبيعة بمعناها الواسع Nature . . لأنهم بدءوا الدعوة إلى مذهبهم فى الآونة التى ازدهرت فيها العلوم التجريبية ، وأصبحت تجربة الحياة منهج التجارب « العلمية » هى السنة الغالبة على العقول والأقلام (٥) .

ومن ثم يرى العقاد أن النيشريين طبيعيون من جهة ، لأنهم يحسبون الزخرفة فى اللفظ والمعنى تكلفاً مصنوعاً غير مطبوع . وهم واقعيون من جهة أخرى ، لأنهم يدينون بالتجارب العلمية الواقعية .

ويضيف العقاد إلى ذلك أنه قد يسميهم بعض النقاد بالواقعيين على هذا الاعتبار ، ولا خطأ فى هذه التسمية ، لولا أن الواقعيين قد يخلون بالأسلوب ولا ينكرون محاسن الصناعة كما ينكرها الطبيعيون (٦) .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) راجع الأخبار فى ٢٣ يناير ١٩٦٣ .
(٦) راجع الأخبار فى ١٩٦٣/١/٢٣ .

ويرى العقاد أن اسم الواقعية فى العصر الحاضر يشمل جميع المذاهب التى تعارض نزعات التجريد والسريالية ، لأن السريالية بمعناها فى اللغات الأوروبية ترفض الواقع وتدعى أنها ترسم ما وراء المحسوسات (١) .

ويرمى العقاد دعاة السريالية بالجهل ، لأنه هو الذى يخيل إليهم أن « الوعى الباطن » تطور جديد فى القرن العشرين ، لأن الأطباء النفسانيين عبروا عنه أخيراً هذا التعبير ، فقد كان الوعى الباطن منذ كان الإنسان ، ولم يكن وجوده قط ذريعة لإلغاء الحس الظاهر ، ولا لإهمال رؤية العين وسماع الأذن وشم الأنف وذوق اللسان . . وليس المطلوب منا اليوم أن نلغى ذوق الطعام بالألسنة والأفواه ، لأن الأقدمين كانوا يذوقون طعامهم بها قبل اكتشاف الوعى الباطن المزعوم فى القرن العشرين (٢) .

وفى تصورنا أن حديث العقاد عن دعاة السريالية فيه ظلم كبير ، لأنهم يذهبون إلى أن العنصر الجوهرى للشعر يكمن فى الصورة ، والصور من نتاج الخيال وفى هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له بحيث يستقبل هذه الصور التى تنبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة المحض عن طريق الشعور . وأقوى الصور عندهم هو الصور التحكمية المتناقضة المتوارة على معان يصعب التعبير عنها ، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة فى العقل والحس معاً .

ومعنى هذا أن الصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيراً ، والشاعر هو الذى يخلق الصور من مواد الحس الغُفْل (٣) .

ومن هذا يتضح أنهم لم يذهبوا إلى إلغاء الحس الظاهر أو إلى إهمال الحواس فى تكوين الصور الشعرية .

---

(١) الأخبار فى ١٩٦٣/١/٢٣ .

(٢) ، (٣) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٣٠ وما بعدها .

والسؤال الذى يرد على أذهاننا الآن بتمثل فى أى المذاهب يتبع عباس العقاد بحيث يظهر لنا أثر هذا الاتباع فى إبداعه وتفكيره فى مجال النقد ؟

ولكن العقاد يعفينا من البحث عن إجابة لهذا التساؤل حينما يجيب من أدعى عليه بأنه من جماعة الفن للفن ومن أدباء البرج العاجى .

يقول العقاد فى إجابته « نعم ، وإن أراد » فنعم جداً « أنا من جماعة الفن للفن ، ومن أدباء البرج العاجى أن صح أن يكون برجاً من ثلاثة أدوار أو أربعة أدوار ، وليس برجاً هابطاً من دور أرضى واحد [1] »

على أنه يذهب إلى أبعد من ذلك حينما ينعى على من يزعم أن الفنان يستطيع أن يبدع عملا جميلا من غير أن يخدم المجتمع برضاه أو على الرغم منه ، إن صح أن إنساناً عاقلا يخدم بغير رضاه ، ويتساءل فى تهكم عن أى عمل من أعمال البروج العاجية أقرب إلى هذه الصفة لدى المعترضين من وصف حديقة ؟ وأى مجتمع فى العالم يتصوره العقل صالحاً لحياة الآدميين وهو لا يحتفل بغرس حديقة للأزهار [2] .

من هذا يتضح أنهم لم يذهبوا إلى إلغاء الحس الظاهر أو إلى إهمال الحواس فى تكوين الصور الشعرية .

ويتساءل العقاد عن الاعتراض على من يشتغل بالطب للطب وبالزراعة للزراعة أو يشتغل بالرياضة للرياضة [3] .

ولكنه لا يلبث أن يجيب بأن يعترض على هؤلاء من يعترض ، ولكنه لا يعترض على طبيب يعمل للطب لأنه يعلم أن بذل الجهود كلها لإتقان الطب مصلحة لبنى الإنسان من المرضى والأصحاء ، وأن إتقان الزراعة معناه وفرة المحصولات للطاعمين والكاسين والبائعين والشارين ، وأن إتقان الرياضة

---

(١) الأخبار فى ٨ فبراير ١٩٦١ .

(٢) و (٣) المرجع السابق ـ العدد نفسه .

يبلغ بالرياضة غايتها التى وجدت من أجلها واستحقت أن تكون مطلباً جديراً بعناية الإنسان[1]» .

يعلم العقاد هذا ـ كما يعلمه من يعترض عليه ـ عن الطب والزراعة والرياضة ولكن على المعترض أن يعلم هذا أيضاً عن الفن كله ، لأن الفن للإنسان ، وينبغى أن يكون إتقانه خدمة للإنسان ، لأن الفنان لا يستطيع أن يجيد فنه دون أن يخدم به أبناء نوعه وأبناء وطنه أفراداً وجماعات .

ويسائل العقاد المعترض عن قطعة فنية توصف بأنها عمل من أعمال الفن الجيد ، ولا يكون فيها نفع للناس وتحقيق لغاية إنسانية .

والفن الذى لا يحقق لنا غاية إنسانية ـ فى تصور العقاد ـ لا خير فيه ، ولا يظنه قابلا للوجود على هذه الصورة [2] .

ويضيف العقاد إلى ذلك أنه إذا كان المقصود من قولهم بمدرسة الفن للفن أنها مدرسة مجردة من الصبغة الإنسانية ، فلا محل هنا للخلاف بين قولين أو مذهبين ، إلا إذا كان المعترض عليه يختلف فى معنى الإنسان ومعنى الغايات والمنافع التى تحققها له الفنون .

ويرى العقاد أن الفن للإنسان ، وأن الإنسان مخلوق له فكر وله ضمير وله ذوق وله وجدان ، ويهينه من يقول عنه أنه رزق الفكر والضمير والوجدان ليسخرها جميعاً فى تحضير حلة الطبخ وصفحة المائدة ، وأنه محرم عليه أن يلقى نظرة على محاسن الطبيعة ومحاسن الأحياء الناطقة وغير الناطقة ، ومحاسن القول البليغ والفكر الرائع والذوق الرفيع [3] .

ويتضح من هذا أن العقاد يلتقى مع الشاعر الفرنسى « بودلير » فيما ذهب إليه من أن الشاعر لا يتناول قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلا ، حتى يكون مصدر قوتها هو

---

(1) ، (2) ، (3) المرجع نفسه والعدد نفسه .

ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلا (١) .

وعلى الرغم من التقائها فى عدم توظيف الشاعر فى قضية من القضايا الاجتماعية أو الخلقية وفى أن الجمال فى الشعر مصدره أصالة الشاعر الفنية . على الرغم من ذلك فإن العقاد يرى أن الفن الجيد يحقق لنا غاية إنسانية ، وإذا لم يحقق غاية إنسانية فلا خير فيه ، ولا يظنه قابلا للوجود على هذه الصور .

وفى ضوء هذا التساؤل يجيب بما يفيد أنه إذا كان خلو المدينة من حديقة الأزهار نقمة يرثى لمن يبتلى بها فكيف يكون خلو ديوان الشعر من وصفها فضيلة فنية أو فضيلة اجتماعية ، على أى معنى من معانى الفضيلة (٢) ؟

وينتهى العقاد إلى أنه « إذا كان معنى الفن للفن — فى الشعر — مرادفاً لمعنى الفن للإنسان فلا اختلاف على المعانى ولا على الكلمات ، وإن كان غير ذلك فما غير ذلك؟ غير ذلك أن يكون الفن فناً تهبط فيه مطالب بنى آدم دون مطالب الخلائق الأخـــرى التى تأكل كما يأكل وتشرب كما يشرب ، ولكنها أفضل منه لأنها تغرد ولا تكتفى بالشبع وتتزين فى الربيع ولا تكتفى بالذرية الصالحة ، وتسرح وتمرح ولا تكتفى بالمشاوير اللازمة بين البيت والحقل ، أو بين البيت والمصنع ، أو بين البيت والسوق (٣) » .

ومعنى هذا أنها — فى تصور المعترض — من خلائق البرج العاجى بارك الله فيها ولا بارك فى إنسان يقنع من محاسن الدنيا بما دون نصيب الحيوان (٤) .

* * *

المنهج والفنون الإقليمية (٥) :

يذهب العقاد إلى أنه من التقاليع التى يتخطفها الأدعياء «المنهجيون» على غير فهم ولا روية تقليعة الأدب الإقليمى ، أو الفنون الإقليمية على الأجيال .

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٣ .

(٢) و (٣) و (٤) الأخبار فى ٨ فبراير ١٩٦١ .

(٥) بمعنى أن يكون لكل اقليم ادب يحمل سمات أهله ، وعلى هذا يكون عندنا لكل محافظة أدب يختلف عن ادب المحافظة الأخرى .

وهى كلمة يلتقطونها بأطراف الآذان فيهرعون بها إلى السوق على آخر نفس أو « آخر أنفاس » لكى لا يسبقهم أحد إليها . . وأنهم ليحسبون أنها السر المكنون الذى لم يسمع به أحد قبلهم من العالمين (١) .

ويرى العقاد أنه قد خيل إلى هؤلاء الخطافين زمناً أن « الإقليمية » بضاعة يمكن أن تستورد إلى بلادنا ، وبدعة ينبغى أن نعمل على ترويجها باسم التجديد ، ولا بأس أن تروج باسم الموضوعية ، أو باسم التقدمية ، أو باسم الانتفاضية ، أو بما شاءوا من تشكيلة هذه الأسماء .

ويصف العقاد هذا العمل بأنه رعونة فكرية ، لأنها تشتمل على جهالات دعاتها الذين لا يفهمون الحقائق على وجهها الصحيح (٢) .

ولا ينسى العقاد أن يقفنا على هذه الجهالات التى يتسم بها أولئك الأدعياء فى جريهم وراء كل بدعة وخلف كل تقليعة .

وأول جهالة من جهالاتهم تتمثل فى أنهم يجهلون أن الأدب الإقليمى شئ يوجد اضطراراً كلما وجدت أسبابه الطبيعية ، كما توجد الأصناف الإقليمية من الزرع بغير إرادة الزارعين ، بل على الرغم من إرادة الزارعين فى كثير من الأحايين .

والجهالة الثانية من جهالات هؤلاء الأدعياء باسم المنهج أو باسم التقدم ، أنهم يجهلون أن الفوارق الإقليمية إذا وجدت فى ثقافة أمة وجب عليها أن تعمل على إزالتها وأن تجتهد فى تقريب المسافة بينها ، ولم يكن من واجبها أن تعمل على توسيعها وتثبيتها وتصعيب وسائل التقريب بينها (٣) .

أما الجهالة الثالثة فى تصور العقاد ، فتتمثل فى أنهم لا يعرفون ما هى العوامل الطبيعية والاجتماعية التى تفعل فعلها ، أو التى فعلت فعلها من قبل ، فنشأت منها الآداب الإقليمية . ويرى العقاد أن فى اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية عوامل كثيرة تعمل عملها اضطراراً على إنشاء الآداب

---

(١) ، (٢) ، (٣) الأخبار فى ١٢ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .

الإقليمية ، ولكنها جميعاً ليس لها نظير فى بلادنا ، ولا نوجه على الإطلاق للمقارنة بينها وبين عوامل الاتفاق والاختلاف التى نشاهدها فى أقاليم بلادنا (١)

وفى مجال التمثيل يضرب مثلا بالبلاد الأمريكية فى الولايات المتحدة وحدها ، ولم يدخل فى حسابه فى التمثيل وسط القارة وشمالها وجنوبها . ففى هذه البلاد يرى العقاد أن من عوامل الأدب الإقليمى أولا : الاختلاف بين الأقاليم التى يتألف سكانها من سلسلات أمم الشمال والوسط فى القارة الأوربية ، كالسويد والدانمرك وألمانيا والجزر البريطانية وهولنده ، وبين الأقاليم التى يتألف سكانها من اللاتين ، كالطليان والأسبان وأبناء البرتغال (٢)

ثانياً : البلاد التجارية على الشواطئ والبلاد الزراعية فى الوسط والجنوب وتقابلها البلاد التى تكثر فيها الأمطار ومراعى البقر والخيل .

ثالثاً : البلاد الصناعية وتقابلها البلاد « الريفية » ولاسيما فى الجنوب .

رابعاً : البلاد التى لا تعرف غير فصل واحد طوال العام ، والبلاد التى تقدم فيها الساعة بتوقيت الصيف من نصف ساعة إلى ساعتين (٣) .

خامساً : الولايات التى يكثر فيها الأرقاء الملونون ، ويكثر فيها أتباع الكنيسة الكاثوليكية ويشتد فيها الشعور بالفوارق المذهبية والفوارق فى الحقوق السياسية ، فلا يتيسر فيها العمل بمبادئ الديموقراطية على أحدثها وأوفاها ، ولا تزال هذه النزعة إلى المحافظة الشديدة غالباً على عاداتها وتقاليدها وأنظمتها الاجتماعية والسياسية مع ما يصحب هذه المحافظة الشديدة من تقاليد النفاق الاجتماعى ونقائض التردد فى الكتابة والفن بين الواقعية التى تدعو إلى كشف النقاب عن أسرار البيت والضمير ، أو تدعو فى مقابلة ذلك إلى الإباحية والانطلاق من جميع القيود ، وليس للإقليمية فى الأدب أثر أبلغ من هذا الأثر فى الإختلاف بين أمتين غربيتين ، أو بين عصرين متباعـــدين (٤) .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) الاخبار فى ١٩٦٣/١٢/١٢ .

سادساً : الولايات التى تجمعها ذكريات الغلبة فى الحرب الأهلية والولايات التى تجمعها ذكريات الهزيمة فيها .

سابعاً : تلك البيئة النفسية – السيكلوجية – الغريبة التى تجمع النائض من أبعد الأطراف لمواجهة الغلاة المتعصبين من بقايا « البيوريتان » الأولين ، ومنهم تلك الجماعة الموهوبة التى تألفت فى الخفاء منذ الحرب الأهلية ، ثم أعيد تأليفها قبيل الحرب العالمية الأولى وهى جماعة كو – كلكس – كلان – Kuklux Klan ومذهبها استخدام السلاح فى مقاومة اليهود والكاثوليك والزنوج والهنود الحمر ، ويلتقى فى صفوفها المحافظون من سلالة النبـــلاء وأبناء البيوتات والنازيون وأنصار الحكم المطلق وأعداء السامية من شتى الألوان والأحزاب (١) .

فهذه الفوارق – فى تصور العقاد – قد وجدت اضطراراً ولم توجد بالبرامج المرسومة التى تنقل من الخارج على منهج من مناهج الفنون أو مناهج الدروس .

وكل ما يملكه المفكرون والمصلحون من جانب الاختيار بعد انكشاف هذه الفوارق لهم ، وظهور أسبابها وبواعثها لعقولهم ونفوسهم ، فهو ماض على الدوام إلى وجهة التقريب بينها واقتلاع حواجزها وحدودها (٢) .

ولا يتصور هذا كما يقول العقاد إلا بالعمل السياسى أو بالعمل الثقافى أو بالعمل الأخلاقى الذى تتولاه الجماعات كما يتولاه الآحاد . والزمن يساعد العاملين على تقريبها من جميع الأطراف ، كلما توحدت فيها الصحافة والإذاعة ومنشورات الطباعة وخطط التعليم وتعميم الدعاية من كل فريق فى أنحاء البلاد بأجمعها (٣) .

وبعد إظهار الفوارق فى الولايات المتحدة ، والحديث عن محاولة التقريب بينها واقتلاع حواجزها وحدودها ، . بعد هذا كله يتهكم العقاد

---

(١) ، (٢) ، (٣) الأخبار فى ١٩٦٣/١٢/١٢ .

على مدعى « المنهجية ويصفهم بالفرح بأطراف ما سمعوا فرح المحدث فى نعمته بتقليد المعرقين من أهل النعم ، ولا فرق بينهم وبين مطربنا « الغشيم » المعروف الذى سئل عن أحدى العقائل فهتف قائلا ياسلام إنها « جنتلمان »[1].

ويعلل العقاد ذلك بأنه فى الوقت الذى يجتهد فيه الأمريكيون فى القضاء على هذه الإقليمية بالجهود المختارة والجهود الاضطرارية ، يرفع المنهجيون من هؤلاء الأدعياء عقائرهم بالدعوة إلى خلق الأدب الإقليمى بين القليوبية والبحيرة ، وبين دمنهور وأسيوط ، وبين قناطر اسنا وخزان أسوان ، وبين الاسكندرية وبورسعيد [2] .

و خلاصة ما يقال عن الفوارق بين هذه الأقاليم — كما يتصور العقاد — أنها كلها جميعاً ليست أبعد ولا أثبت من الفوارق التى توجد فى البلد الواحد، فليس بين الجيزة فى طرف الصعيد ولا بين أسوان فى طرفه الآخر فارق واحد لا يوجد مثله فى بلدة طنطا أو بلدة الزقازيق ، وأكبر ما يلحظ من هذه الفوارق أنها اختلاف بعض الحروف والكلمات يسمع مثله وأكثر منه فى مدينة القاهرة ، حيث تختلف لهجة « ابن البلد » فى الأحياء القديمة ، وتختلف اللهجات عامة بين جميع الأحياء [3] .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أنه إذا كان هذا هو المقصود بالأدب الإقليمى فقد انتقلنا من الكلام على الكتابة بالعامية أو بالفصحى إلى الكتابة بلهجة الحسينية أو لهجة كرموز أو لهجة كفر الصيادين أو لهجة شندويل[4] .

حصاد المعارك :

يتضح مما سبق أن العقاد يدعو إلى صدق الشعور وعمقه والأصالة الفنية فيه ، وذلك بنعيه على الشعراء تخيلهم عن مهمة الحزن فى رثائهم ليلقوها على عاتق الزهر أو السحاب ، أو إلى الطبيعة كلها بأرضها وسمائها وأمواتها

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) الأخبار فى ١٩٦٣/١٢/١٢ .

وأحيائها ، وأن يجعلوا النفس الإنسانية ، أو نفس المصاب بالبلية آخر من يحس فى هذا الكون بفقد عزيز .

كما ينعى على الشعراء أن يحسبوا أن الإخصائيين إذا ماتوا لم يفجعوا أحداً غير المواد التى تفرغوا لدرسها وتوفروا على البحث فيها[1] .

ويأخذ على الشعراء الاضطراب فى البناء ، لأن هذا ينافى الصدق ولا يوحى عن شاعر مفطور يميز بين شبهات السرائر وهجسات الضمائر ، ولا تدق عنه أخفت همسات العواطف ولا تلتبس عليه أخفى ألوانها [2] .

وفى مقام التدليل على ذلك يقول إن اذن الموسيقى المطبوع تميز بين ثلاثة آلاف نبرة مختلفة ، فينبغى أن تميز خطرة الشاعر بين ثلاثة آلاف خطرة من خطرات الإحساس المتوشجة المتنوعة [3] .

ويرى العقاد أن الشعر الوطنى هو الذى يكون الشاعر فيه وطنياً بشعوره ومزاجه وخواطره ومن ثم تستطيع أن تعثر على الشاعر من خلال شعره ، بحيث [4] يبرز إحساسه بالأحداث التى تدور حوله فى تعبير غير مباشر ، وقد يتخذ طابع رواية خرافية لا علاقة بينها وبين حوادث اليوم فى الظاهر ، ولا شأن لها بمشكلات السياسة[5] .

وفيما يختص بالتجديد والتقليد ذهب العقاد إلى أن أدب التجديد فيه شىء مستمد من قريحة الأديب وأدب التقليد لا عمل فيه للأدب غير نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعانى والألفاظ [6] .

وبمقتضى هذا الفهم فى التجديد والتقليد ، عد العقاد شوقياً بأنه إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، وهى مدرسة التقليد المبتكر أو التقليد المستقل ، وأن شوقياً كان له نصيبه من وحى الشخصية حين ينطلق معه بغير قيد من قيود المعرف والتقليد ، ولكن نطاق المدرسة التى كان

---

(1) ، (2) ، (3) ، (4) ، (5) ، (6) انظر ص ٦٢٩ ـ ٦٣٣ من هذا الكتاب .

بمثلها لم يكن ليتسع فى وقته لمزيد من الاستقلال أو لمزيد من مقاومة البديهة المتحررة من بقايا الزمن القديم [1] .

ومن ثم كان بروز شخصية الشاعر من خلال شعره ، دليلا على استقلال طبعه ومزاجه فى كل عمل شعرى ينتجه سواء أكان هذا العمل شعراً غنائياً ، أم شعراً موضوعياً بحيث تظهر فيه شخصية الشاعر من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه[2].

وتطبيق هذه النظرية سهل ميسور على الشعراء الأصلاء ، وحسبنا أن نقول إننا نستطيع أن نعثر على العقاد من وراء كل بيت ، بل من وراء كل كلمة فى قصائده ، حتى القصائد التى تعد فى الشعر الموضوعى لا الشعر الغنائى مثل (ترجمة شيطان) التى أنشدها إبان الحرب العالمية الأولى[3] .

وفيما يختص بمعانى الشعر فانه يجيد تطبيق مقاييسها على الشعر كما طبقها على قصيدة « المواكب » لجبران خليل جبران إذ ذهب إلى أن معانيها ليست موافقة للفطرة الصحيحة والطبيعة الصادقة [4] .

أما البلاغة فان العقاد يرمى من يعيب على البلاغة القديمة بأنه لا يعرف قواعدها ومصطلحاتها ، أو معانيها ومفهوماتها ، وهى صحيحة لاعيب فيها ، وكل ما يؤخذ عليها أن تصبح قيوداً لا فكاك منها ، ونماذج للمحاكاة « الآلية » بغير فهم لها ولا تصرف فى مدلولها وأن تكون الحلية هى المقصود دون ما تحلية [5] .

أما إذا أصبحت البلاغة توجيهات للمتعلم والناقد على سواء ، فانها تختصر له جهود البلغاء الأولين فى سطور معدودة ، ويستعين بها على امتحان الرأى فى مواضع الخلاف والمناقشة ، وكل حرف من حروف هذه القواعد هو ذخيرة باقية لا يستغنى عنها ، وإنما يأتى الخطأ ممن يتبعها بغير فهم ولا ذوق ، ولا يأتى الخطأ من قبلها [6] .

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) ، (٦) انظر صفحات ٦٣٣ ـ ٧٢٦ من هذا الكتاب .

وليس معنى هذا أن العقاد يقف من البلاغة موقف المقدس لها والمتعبد بها ، لأنه ألغى فكرة « الجامع فى كل » وأقام التشبيه وملحقاته على أساس آخر ، بعد به عن فكرة الجامع فى كل .

وبهذا المستوى من الفهم يرى أن التكلف الذى يعاب هو الذي يظهر فيه عناء « الكلفة » على صاحبه ، ويظهر عناء الكلفة عليه إذا ضيع معناه فى سبيل لفظه ، أو يظهر عليه العناء إذا تبين من الأسلوب أن « المحسنات » تزويق فى غير موضع التزويق . . وهكذا تكون الحلية التى تلبس فى غير موضعها [1] .

أما الكلفة التى هى « القدرة » اللازمة لكل مقتدر على فنه ، والتى هى وسيلة إلى الغرض بغير تضييع لمعناه أو لفظه ، فليست من التكلف ، وليس فيها عيب التكلف حيث يظهر العجز والادعاء حيث لاتثبت الدعوى ، وقد يكون التكلف فى هذه الحالة أن تترك السجع وهو أبلغ فى الأثر وأجمل فى اللفظ وأهون على توكيده وعلى حفظه وحفظ معناه [2] .

على أن العقاد يضع مقياساً نقدياً صحيحاً فى هذا الصدد ويتمثل فى أن يعمد الناقد إلى الكلام المسجوع فيرسله ، ويمحو مواطن الفصل والإيقاع فيه ، فإن كان المعنى واحداً وعليه المزيد من جمال النغم وسهولة الحفظ وبلاغة الأثر فالمعيب المتكلف هو الكلام المرسل ، والمحمود السائغ هو الكلام المسجوع [3] . كما أن العقاد يصحح فهم النقاد المحدثين فى المبالغة ، لأنهم يقيسونها جميعاً بمقاييس الألفاظ أو بمقاييس الأشكال والأحجام ، ولا يفهمون أن أثرها فى النفس هو المعنى المقصود بجميع التشبيهات والمجازات [4] .

ولا تتم الوحدة العضوية فى القصيدة — فى تصور العقاد — إلا إذا اعتمدت على الصورة الشعرية ولا يتيسر للصورة أن تؤدى وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) انظر صفحات ٧٢٦ — ٧٢٨ من هذا الكتاب .

الصدق جمال التصوير وكماله ، ومن ثم يكون موضوع القصيدة ذا وحدة عضوية أى وحدة حية كاملة [١] .

ودعوة العقاد إلى وحدة العضوية فى القصيدة الشعرية قد حملت فى أطوائها عدم الاعتماد على وحدة البيت ، بل إنه قد دعا إلى أكثر من ذلك حين طالب بتعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ليتسع الشعر العربى لشتى المعانى والمقاصد وينفرج مجال القول وتبزغ المواهب الشعرية عل اختلافها ، وهذا ما يوائم المذهب الجديد فى تصور العقاد [٢] لأنه سيفتح أمام الشعراء الرواية والوصف والتمثيل [٣] .

ويرى العقاد أنه لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة [٤] .

ولا يعارض العقاد فى اختراع بحور بنظم الشعر على أساسها ولا يضر شاعرية الشاعر أن ينظم على بحور مخترعة . وعلى الرغم من أن هذا الرأى يمضى قدماً إلى الأمام فى الأخذ بتغيير شكل القصيدة العربية [٥] .

وعلى هذا الفهم أخذ العقاد ينظم شعره ، فنراه حيناً يستخدم وزناً شاذاً نص العروضيون على شذوذه ، ونراه يقتصر فى بعض قصائده على تفعيلة واحدة فى البيت ، بحيث تأخذ القصيدة نظاماً مطرداً من أولها إلى آخرها ، كما يفعل المجيدون من دعاة الشعر الحر فى وقتنا هذا [٦] .

وعلى الرغم من هذه القوة الدافعة إلى الأمام فيما يختص بالتجديد فى شكل القصيدة التقليدية ، فإن العقاد قد رجع عن آرائه فى القافية ، فبدلا من مطالبته بتعديلها اكتفى بالقافية المتنوعة فى كل من القصيدة والرواية على سواء [٧] ، وفى وسع الشاعر أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) ، (٦) انظر صفحات ٦٨٩ ـ ٧٠١ من هذا الكتاب .

فصولا ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصـــل دخل فى بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعته بدأ فى قافية جديدة تربح الأذن من ملالة التكرار ، ويمضى القارئ بين هذه الفصول المقطوعات ، كأنه يمضى فى قراءة ديوان كامل لا يريبه منه اختلاف الأوزان والقوافى بل ينشط به إلى المتابعة والإطراد (١) .

وقد سبق أن رأينا العقاد فى قصيدته « عدنا والتقينا » يعد التفعيلة أساس الوزن ، ومع ذلك نراه فيما بعد يسخر من اعتبار التفعيلة أساس الوزن ويعتبر أن التفعيلات كلها تكتسب وزنها من البحر الذى تنتظم فيه ، فلا تتشابه التفعيلة الواحدة فى بحرين من بحور الشعر سواء بعدد الحروف أو ترتيبها ، أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها (٢) .

وفى اعتقادنا أن هذا التطور فى آراء العقاد بالنسبة لشكل القصيدة يرجع إلى نظريته فى الجمال ، إذ يذهب إلى أن القصيدة الجميلة هى التى تظهر فيها حرية الشاعر فى التعبير وفى قدرته على التصرف بالمعانى والألفاظ بين الأوزان وتلك البحور . .

فالقيود فى تصور العقاد هى مسبار ما فى نفس الشاعر من جوهر الحرية الصحيحة ومن هنا فبيت الشعر فى تصور العقاد مثل لما ينبغى أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل (٣) .

* * *

وقد وضح لنا من معارك العقاد حول مناهجه تطلعه إلى المنهج النفسى منذ عام ١٩١٦ ، إذ أنه رجح أن يكون سخط المعري على الدنيا من عسر الهضم الذي كان يعانى منه ، كما أرجع أصل المعرفة إلى الشعور بالقلق

(١) ، (٢) ، (٣) انظر صفحات ٧٠١ ــ ٧٢٥ من هذا الكتاب .

والحذر الذى يحرض رغبة المعرفة المطبوعة فى النفوس ويرسم لها الميول والوجهات[1] .

وليس معنى هذا أن سبب شؤم المعرى فى نظر العقاد يقف عند عسر الهضم فحسب ، وإنما له أسباب أخرى منها أنه سوداوى المزاج وغير ذلك من الأسباب :

يرى العقاد أن المنهج العلمى لا يصلح استخدامه إلا فى مجال الوقائع العلمية التى يدرسها العلماء ، كأصول الدراسة الكيميائية والطبيعية وما إليها . أما مجال الرأى فلا يصلح له سوى المنهج النفسى ، الذى يستعين بالفلسفة والخيال معا ، لأن مجال الرأى موضوع نفسيات فى نطاق اجتماعى واسع شديد التباين ، كثير الملابسات وعمل الخيال فيه وهو عمله اللازم فى تصور كل ما اختلف من الحالات وتسهيل الخروج بالباحث من وضع واحد الى جملة أوضاع[2] .

ومن ناحية أخرى يعول العقاد فى بحث الظواهر النفسية واللغوية على المنهج النفسى ، لأن النفسيات من وجهة نظره لا انفصال بينها وبين الأدب ، والأدب بدوره تعبير عن شعور قبل كل شىء ، وليس أولى من النفسيات بالبحث فى كل شعور[3] .

وهذا المنهج فى تصور العقاد يحيط بالمناهج كلها فى جميع مزاياها ؛ ولا يحيط منهج من المناهج التاريخية أو الاجتماعية أو اللغوية أو الفنية بمنهج النقد النفسانى إذا جهلنا ملامح الشاعر وجهلنا المميزات بينها وبين غيرها مع وحدة للبيئة والزمان [4].

ويقرر العقاد أنه ليس من أشياع مدرسة « فرويد » وتلاميذه فى الدراسات النفسية وأنه لم يقل فى الوقت نفسه إن التحليلات النفسية هى

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) انظر صفحات ٦٧٨ — ٦٨٤ من هذا الكتاب .

غرضه من دراسة نفوس الشعراء ولكنه أثبت أن نفس الشاعر هى التى يرجع إليها حين يلتمس الفوارق التى لاتفسرها البيئة الاجتماعية وهى واحدة حيث يختلف العشرات بل المئات من الشعراء ، وإنه لم يكتب عن شاعر واحد دون أن يحيط الكلام عليه بالبحوث المطولة عن أحوال عصره وعن معنى ظاهرته الأدبية من الوجهة الاجتماعية (١) .

وليس معنى هذا أن العقاد لم يستفد من دراسته لعلم النفس فى فهم الأدب ونقده وإنما يرفض الإيغال فى استخدام علم النفس بحيث لا يعول الدارس إلا عليه .

ويصحح العقاد فهم طه حسين للنرجسية بأنها الاعتداد بالنفس حينما يذهب إلى أن الاعتداد بالنفس وصف قد يشترك فيه كثير من الشعراء من جانب هنا أو من جانب هناك ، ولكن من ذا الذى يفهم هؤلاء إذا فهم أنهم يصدرون جميعاً عن باعث واحد .

ومن ثم فإن الاعتداد بالنفس بمعزل عن الدراسات النفسية قد يختلط هذا الاختلاط ولا يجدى فيه الاكتفاء بلفظه ومعناه فى اللغة (٢) .

وليس معنى هذا أن العقاد يرى أن الذى كشف الوعى الباطن المحللون النفسانيون وفى مقدمتهم « فرويد » ، وإنما يرى أن الذى اكتشف الوعى الباطن هم الشعراء والفلاسفة من الباحثين ، وما كانت الدراسات النفسانية إلا تطبيقاً لعلم النفس على ما كشفوه (٣) .

وإذن فالعقاد يعتمد فى دراسته على التغلغل فى نفس الشاعر أو الأديب وسبر أغوارها باعتبارها غير مخالفة فى تكوينها للمجتمع الذى عاشت فيه ، وأنها تشبه الملايين الذين عاشوا فى ذلك المجتمع ، لأنه إذا لم يعتمد على نفس الشاعر فى دراسته ، فإنه لا يجد شاعراً شاذاً مطلقا ، لأنه فى هذه الحالة

---

(١) ، (٢) ، (٣) انظر صفحات ٦٥٨ ـ ٦٧٢ من هذا الكتاب .

لا ينفرد بالشذوذ فى مجتمع نشأ فيه وترعرع ، وإنما يتشابه حينئذ فى آفته وملايين الخلق الذين نشئوا معه .

وبجانب ذلك أثبت العقاد الشعر الجاهلى ، واستخدم فى إثباته المنهج العلمى الذى يعتمد على حقائق التاريخ وفهم الموقف لكل أدب ، ومن هنا علل عـــدم وجود شعر دينى للعرب بأنه لم يوجد لديهم هيكل ترتل فيه الصلوات والأناشيد الدينية .

وفى إثباته للشعر الجاهلى أثبت أن اليهود الذين وفدوا إلى الجزيرة قد حدثت بينهم وبين أهالى الجزيرة وحـــدة لغوية ، ومن هنا فتوحيد لغة جنوب الجزيرة وشمالها ليس مستغرباً .

كما أثبت العقاد أن أوزان العروض لا تخلق بين يوم وليلة ، وأن وزن قصيدة كعب ووزن قصيدة أبيه قد وجدا قبل عصر الشاعرين ، ونظمت فيهما قصائد جيل أو جيلين على الأقل قبل ذلك التاريخ ، ولو أن هذه الأوزان وسعت شعراً غير شعر اللغة الحجازية لما غاب خبره إن غاب لفظه ومعناه . . إلى آخر ما ذكرناه فيما سبق (١) .

* * *

وفيما يختص بمدارس الأدب ومذاهبه يرى العقاد أن هذه المذاهب وتلك المدارس ، لا تعنينا كما تعنى الغربيين وتمتد بآثارها إلى أقوالهم وأفعالهم كما تمتد إلى أقوالنا وأفعالنا لأنها من أطوار الحياة التى لا تحصر فى دوائر الفن ولا فى أدوار الثقافة على إطلاقها ، وإن يكن مظهرها الثقافى هو الجانب الذي يشتغل به النقاد والمؤرخون فى ميادين الفنون (٢) .

ولكنه يذهب فى الوقت نفسه إلى أن هذه المذاهب ليست كلها صالحة لخدمة الأدب والفن على سواء ، ولكن هناك مذاهب الجد ومذاهب الهزل (٣) .

---

(١) انظر ص ٦٦٤ ــ ٦٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) ، (٣) انظر ٧٣١ ــ ٧٣٤ من هذا الكتاب .

ويري العقاد أنه لا لبس على الإطلاق بين مذاهب الجد ومذاهب الهزل فى الآداب الغربية ، فمذاهب الجد تدعو كلها إلى البناء وتقوم بالبناء فعلا ويعيش ما تبنية ، ومذاهب الهزل لا تتحدث بشيء غير الهدم والإلغاء فلا لون ولا شبه ولا رسم ولا قاعدة فى التصوير ، ولا لفظ ولا معنى ولا منطق ولا مدلول فى الشعر والنثر (١) .

ويضيف إلى ذلك أن من هؤلاء الملفقين أصحاب المذاهب الهزلية من يختار اللفظة ويسأل عن معناها فيسخر من السائل ، لأنه يبحث عن المعنى ولا يكتفى بوقع اللفظة فى الأذن أو من منظرها للعين القارئة .

ومن ثم يرى العقاد أن هذه المذاهب تمثل جانب السخافة الذى لابد أن يتمثل فى بيئة يباح فيها القول لكل قائل ، ولا يخجل العاجز عن عجزه ولا صاحب اللجاجة من لجاجته ، وهم جميعاً فى غمرة من محن الحروب والفتن والقلاقل والآفات ، فهل تخلو هذه البيئة من جانب سخافة فى الأذواق والدعوات ؟ وأين هو هذا الجانب إن لم يكن هذا مظهره الذى يتمثل فى صوت القنوت ؟ (٢) .

وليس معنى هذا أن العقاد يرى إهمال هذه المدارس أو عدم الالتفات إليها ، بل يؤكد ضرورة دراستهـــا كما تدرس عوارض الآفات والعلل والنكبات ، ولكن البون بعيد جداً بين دراستها لهذا الغرض ودراستها للاقتداء بها واعتبارها من مدارس الفن والأدب ونماذج الذوق والجمال .

ويري العقاد أن « اللامنطقية » التى تعتمد على الوعى الباطن والسريرة الإنسانية فى أعماقها ، على حد تعبير دعاتها ، ليست وليدة القرن العشرين ولكنهم خلقوا شيئاً واحداً فيها لم يسبقهم إليه أحد ، وهو إطلاق العناوين العلمية عليها واستعارتها من دراسات التحليل النفسانى ، أو من دراسات العلوم التطبيقية .

---

(١) انظر ــ ص ٧٣٤ ــ ٧٣٩ من هذا الكتاب .

ويدلل على ذلك بأن الشعراء القدامى والفنانين ، منهم من كان يجنح به هواه أحياناً إلى رفع الكلفة واطراح الحشمة والإبتذال فى اللفظ أو المعنى أو فى كليهما ، فيبدع شعر المجانه والهزل وشعر الإباحة والجموح (١) .

ويخلص العقاد إلى رأى فى هذه المدارس تتمثل فى أنها ليست مدارس لأنها لا تحتوى على فن ولا تطور ، لأن المدارس تعلم شيئاً ، وهذه لا تعلم شيئاً ولا محل فيها للتعليم ، ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس (٢) . وإنما التطور استمرار للحياة وهذه تلغى كل ما كان للفن من حياة . والتطور الفنى لا يطلق على دعوة أو دعوى تقتل الفن وتلغى وجوده ، ولا يقال إننا نطور الكائن الحى ونجدده ونحن نزهق روحه ونحلل جثته إلى عناصرها الأولية فى التراب .

ويرى العقاد أن مذاهب الجد لها أثرها المحمود ، لأنها مذاهب الجد والبناء وأن لها أثراً فى الشعر العربى من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين (٣) .

فى الشعر العربى فى هذه الحقبة أثر من المذاهب الواقعية والمثالية والطبيعية والاطرادية الحديثة أو الابتداعية المتحررة ، وقد تتراءى هذه المذاهب فى أغراض الشعر كما تتراءى فى أساليب الشعراء ، ومنها الأغراض التاريخية والاجتماعية والملاحم والمسرحيات والأغانى العاطفية والأناشيد القومية ، ولكل مقصد من المقاصد التى ينظم فيها شعراء الغرب مع الفارق الذى يحسب فيه الحساب لتقديم فى الزمان كما يحسب فيه الحساب لوفرة المحصول أو سعة النطاق (٤).

ويذهب العقاد إلى أنه من جماعة الفن للفن ، ولكنه يفهم فى الفن

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ـ انظر صفحات ٧٢٨ ، ٧٤٠ من هذا الكتاب .

للفن فهماً آخر لا يرقى إليه فهم المتشدقين به فى مصر . فالفن الذى يتبعه العقاد هو الفن الذى يكون فيه نفع للناس وتحقيق لغاية إنسانية ، لأن الفن الذى لا يحقق هذا وذلك لا خير فيه ، ولا يظنه العقاد قابلا للوجود على هذه الصورة[1] .

فالفن إذن لابد أن يكون مشتملا على صبغة إنسانية ، وإذا تجرد منها فلا محل هنا للخلاف بين قولين أو مذهبين ، وذلك لأن الفن للإنسان مخلوق له فكر وله ضمير وله ذوق وله وجدان ، ومهينه من يقول عنه إنه رزق الفكر والضمير والذوق والوجدان ليسخرها فى جزئيات الحياة اليومية والضروريات . وأن يحرم على نفسه النظر إلى محاسن الطبيعة ومحاسن الأحياء الناطقة وغير الناطقة ، ومحاسن القول والفكر الرائع والذوق الرفيع[2] .

وهو بهذا الفهم للفن يدخل فى حسابه الموقف الاجتماعى فى مضمون العمل الفنى ، إذ يرى أن العزلة بين الشعب والحكومة والفوارق الدائمة بين الحياة القومية والحياة الرسمية هى علة الحدب الغريب الذى يلاحظ على آداب مصر « الرسمية » أى الآداب التى تجرى على تقاليد الحاكمين والسروات فى العصرين القديم والحديث[3] .

ويرى العقاد أن دعاة المنهجية كثيراً ما يجرون وراء « التقاليع » يتخطفونها على غير فهم ولا روية .

ويضرب مثلا لتقاليعهم بالأدب الإقليمى ، أو الفنون الإقليمية على الإجمال Regional ، فهذا الأدب الإقليمى يوجد اضطراراً كلما وجدت أسبابه الطبيعية ، وأن الفوارق الإقليمية إذا وجدت فى ثقافة أمة وجب عليها أن تعمل على إزالتها ، وأن تجتهد فى تقريب المسافة بينها ، ولم يكن من واجبها أن تعمل على توسيعها وتثبيتها وتصعيب وسائل التقريب بينها . وأن هذه العوامل

---

(١) ، (٢) ، (٣) انظر صفحات ٧٤١ ـ ٧٤٣ من هذا الكتاب .

الطبيعية والاجتماعية التى تفعل فعلها فى نشأة الآدب الإقليمية لا نظير لها فى بلادنا ، ولا وجهة على الإطلاق للمقارنة بينها وبين عوامل الاتفاق والاختلاف التى نشاهدها فى أقاليم بلادنا[1] .

ويرى العقاد أن كل ما يملكة المفكرون والمصلحون بعد انكشاف هذه الفوارق لهم وظهور أسبابها وبواعثها لعقولهم ونفوسهم . فهو ماض على الدوام إلى وجهة التقريب بينها واقتلاع حواجزها وحدودها[2] .

ولا يكون التقريب بينها إلا بالعمل السياسى أو كالعمل الثقافى ، أو بالعمل الأخلاقى الذى تتولاه الجماعات كما يتولاه الآحاد ، والزمن يساعد العاملين على تقريبها من جميع الأطراف . ويخلص العقاد من هذا كله إلى وصف دعاة الأدب الإقليمى فى بلادنا بالجهل ، لأنهم بهذه الدعوة ينتقلون من الكلام على الكتابة بالعامية أو الفصحى إلى الكتابة بلهجة الحسينية أو لهجة كرموز أو لهجة الصيادين أو لهجة شندويل[3] .

ولا ينسى العقاد أن يقفنا على الاعوجاج فى طبائع الجمهور وذوقه ، بأنها تلفت لفرط ما أخلدت إلى الكسل والضعة ، وتلوثت لحقارة المشاغل التى بقى لها أن تعنى بها ونغلت لشدة ما توالى عليها من عنت الدهر وذل الحوادث ، وإلحاح الإحساس الدائم بالضعف والجبن حتى أعقبها هذا البلاء اللازب شر ما تمنى به نفس بشرية ، أعقبها العجز عن احتمال الجد والتمادى فى الهزل واللجاج فى السلوى الكاذبة .

ومن ثم غدت المغالطة والالتواء والهرب من الحقائق ديدناً لها ، بل كادت أن تكون خلقاً ثابتاً فيها ، وساء فهمهم للذوق السليم فأصبح جهد الذوق فى تصورهم التصنع والاسترخاء وتخنث الطرف المؤنث .

ويرى العقاد أن اللين والترطب ما كانا قط عنواناً على ارتقاء الذوق

---

(١) ، (٢) ، (٣) ـ انظر صفحات ٧٤٣ ـ ٧٤٥ من هذا الكتاب .

الإنسانى وحسن استعداده وإنما هما نقض هذا الذوق وأقرب إلى الوحشية منهما إلى الإنسانية (١) .

ومن ثم فان العقاد لا يحتكم إلى أذواق الجمهور ومتعتهم مما يقرءون ، لأن الجمهور لم ينم فيه الذوق الأدبى والخالق . الذى يستطيع القارىء منهم أن ينفعل بمقتضاه بتجربة الشاعر ، ويعيش معها كما عاش الشاعر ، وإنما تقف أذواق الجماهير عند الشاعر الذى يترجم لهم عن العواطف الشائعة التى لو أتيحت لبعضهم القدرة على الوزن والتقفية لكان شاعراً (٢) .

والعقاد فى هذا الحديث يدرك أهمية الجمهور الذى يتلقى الأعمال الأدبية ، لأن القيمة كل القيمة — كما يقول الدكتور هلال — فى الحديث إلى الجمهور أو الطبقة التى يتحدث إليها الكاتب حين ينهض الوعى الإنسانى ويتطلع لنيل حقوقه ، ولابد أن تتوافر الثقة بين الكاتب وجمهوره ، ولا تتوافر هذه الثقة إلا فى بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها أن المصير الإنسانى فى أمته أو فى طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الإنسانية الكريمة ، وسبيل الأدب فى ذلك كله سبيل الإيحاء والتصوير وتنبيه الوعى ، لا فرض فيه للآراء ولا جبر فيه على نزوع وجهة ، فالثقة والوعى الإنسانى هما كل ما يربط الكاتب بجمهوره (٣) .

ومن هنا يقف العقاد فى الحكم على النص الأدبى إلى المقاييس النقدية التى تعارف عليها نقاد العالم وأصبحت ميراثاً إنسانياً مشتركاً ، لا أذواق الجماهير ، كما يفعل بعض النقاد والشعراء (٤) .

* * *

---

(١) ، (٢) — انظر صفحات ٧٤٥ — ٧٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) مجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ تحت عنوان هل لدينا مذاهب أدبية ، وراجع — ص ٤٨٨ من هذا الكتاب .

(٤) انظر — ص ٤٨٨ من هذا الكتاب .

وفى مجال الدراسات اللغوية نرى العقاد يذهب إلى أن جهاز النطق فى الحيوان مهيأ للتحسن والاكتمال ، وأن الأصوات الحيوانية أصل نمت منه فروع اللغات الإنسانية .

* * *

وإلى هنا نرانا قد انتهينا من الحديث عن نظريات العقاد النقدية التى استقيناها من الجانب النظرى فى نقده ، أو التطبيقى ، أو من معاركه ، ولم يبق أمامنا إلا أن نتحدث عن أثر هذه النظريات فى النقد والشعر فى الفصل الآتى إن شاء الله .

نظريات العقاد النقدية وأثرها

طبيعة العصر

انتهينا فى الفصول السابقة من الحديث عن نظريات العقاد النقدية الخاصة بنقد الشعر ، وفى هذا الفصل سنتحدث عن أثر هذه النظريات فى الشعر والنقد ، وقبل أن نتحدث عن أثرها فى الشعر والنقد نود أن نشير إلى أن طبيعة العصر كانت مهيـأة آنذاك لظهور هذه النظريات الجديدة فى ميدان النقد ، ولأن تثمر هذه النظريات أيضاً فى مجال الإبداع فى الشعر

وقد سبق أن تحدثنا عن الطباعة والصحافة ، ورأينا كيف كانتا من العوامل الفعالة فى ترقية الأدب ، وكانتا تعملان على إذاعته ، كما كانتا تغذيانه بكثير من ألوان العلم والمعرفة والآداب قديمها وحديثها ، ومن هنا فإننا نرى الأدب يغير من اتجاهه ، والصحافة فى ذلك الوقت تحتضنه وتغذيه بأسلوبها وفكرتها (٢) .

كما عرفنا أن للإستشراق دوراً لايقل أهمية عن دور كل من الصحافة والطباعة فى تأثيره على النقد الأدبى ، إذ انتقل تأثير الإستشراق عن طريق من أوفدتهم الدولة ليتلقوا العلم فى الجامعـات الأوربية (١) ، أو عن طريق تدريس بعض المستشرقين أنفسهم فى الجامعة المصرية منذ إنشائها كما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

---

(١) و (٢) راجع الأستاذ احمد الشايب ، الفصل الثامن .

ومما يدل على صدق ما ذهبنا إليه من أن البيئة المصرية كانت مهيأة لتقبل هذا النقد والتأثر به أن العقاد نفسه ذهب هذا المذهب حينما تحدث عن عوامل النهضة الأدبية فى مصر ، وذلك إذ يقول : « مضى الجيل الفائت وجاء جيل بعده كثر فيه تداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة ، وأخرجت المطابع مئات من الكتب التى صاغها أكبر كتاب العرب وشعرائهم وانتشرت الصحف فأصبح من مألوفات العامة ترديد جُمَلها النحوية الحلوة ، وترجمت الأسفار الأفرنجية ، أو اطلع عليها الناشئة فى لغاتها ، فعرفوا مزية الكلام ومعنى الاقتدار الفنى والأدبى وسهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع (١) » .

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه بصدد طبيعة العصر كذلك ، أننا نرى الشاعر أحمد شوقى يحاول التجديد ، وعلى الرغم من أن شعوره بالتجديد لم يعمق نظراً لخشيته من مواجهة الجمهور وخوفه منه ، فإن مقدمة الجزء الأول من ديوانه توحى إلينا برغبته الملحة فى أن يكون شاعراً مجدداً ، وذلك لأنه ينعى على الشعر العربى أنه حصر نفسه فى دائرة المدح ، وأن الشعراء اتخذوا من الشعر حرفة تقوم بالمدح . ولم يجيلوا نظرهم نحو هذا الملك الكبير الذى لم يخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون (٢) .

ويرى شوقى أن الشاعر هو من يقف بين الثرى والثريا يقلب إحدى عينيه فى الذر ، ويجيل أخرى فى الذرا ، يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد

---

(١) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد جـ ١ ــ ص ٣٣ .

(٢) احمد شوقى فى مقدمة الجزء الأول من الشوقيات ص ٦ ط أولى عام ١٨٩٨ .

وينطقه ، ويقف على النبات وقفة الطل ويمر بالعراء مرور الوبل ، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من جهة علماً لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء[1] .

ويضيف إلى ذلك أنه من الغبن على الشعر العربى والأمة العربية على سواء أن يحيا المتنبي حياته العالية ، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحيه والعشر الباقى ، وهو الحكمة والوصف ، للناس[2].

ثم يتساءل شوقى عن السبب الذى أوقعه فيما نهى عنه بالنسبة للشعر والشعراء ، وما الذى دعاه إلى أن ينساق فى الدروب نفسها التى عابها على الشعر العربى وشعرائه ، وفى إجابته عن تساؤله تحدث المفاجأة للقارئ حينما يعلم من أمر شوقى ما سيعلمه الآن[3] :

« وهنا يسأل سائل : ما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله؟ فأجيب إنى قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر فيها للشعر ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى واتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها[4] » .

على أنه فى إجابته عن تساؤله السابق يقفنا على مفهوم التجديد فى تصوره وهو التجديد فى المضمون والمعانى فحسب ، وذلك حينما يبين لنا أنه طلب العلم فى أوربا بعد ذلك ، وأنه وجد فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلم أنه مسئول عن تلك الهبة التى منحه الله إياها ولابد من تأديته شكرها ،

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) راجع : مقدمة الجزء الأول من الشوقيات ص ٦ ، ٧ .

حتى يشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد ، « وإذ كنت أعتقد أن الأوهام اذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان ، لا يطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان (١) . »

ويواصل شوقى حديثه مبيناً لنا أنه رفع إلى الخديو السابق وهو فى فرنسا قصيدته التى يقول فى مطلعها :

خـــدعوها بقولهم حســـناء والغـــوانى يغـــرهن الثنـــاء

والتى أثبت غزلها فى أول الجزء الأول من ديوانه ، وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئـــذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحررها آنذاك أستاذه عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغ شوقياً ذلك الخبر ، لم يزده علمه بأن احتراسه من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة ، إنما كان فى محله ، وأن الزلل معه إذا هو استعجل (٢) .

ويتضح مما سبق أن شوقياً كان مزمعاً على التجديد فى شبابه ، وذلك بدليل نعيه على الشعر العربى إغراقه فى المديح والمبالغة فيه ، وعدم اتصال الشعراء بالكون وعلاقة الإنسان به ، وبدليـــل أنه كتب فى الغزل زاعماً التجديد فيما كتب .

على أن شوقياً أراد أن يحدث فى الشعر العربى لونين جديدين : أحدهما الشعر المسرحى وذلك بنظمه لرواية « على بك أو فيما هى دولة المماليك » التى اعتمد فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا

---

(١) ، (٢) مقدمة الجزء الأول من الشوقيات ـ ص ٧ وما بعدها .

ثم كتبوا على حد تعبيره . ثم بعثوا بها قبل التمثيل إلى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديو السابق ، فأرسل إليه خطاباً باللغة الفرنسية فحواه أن الجناب العالى تفكه بروايته وناقشه فى مواضع منها ، وهو يدعو له بالمزيد من النجاح ، ويجب ألا تشغله دروس الحقـــوق التى يمكن له تحصيلها وهو فى بيته بمصر عن التمتع بمعالم المدنية القائمة أمامه ، وأن يأتى إليهم من مدينة النور « باريس » بقبس تستضئ به الآداب العربية ، فنزل شوقى على نصيحة الخديو باعتباره رب نعمته .

وثانيهما : شعر الأطفال الذى حاكى فيه « لافونتين » بغية أن يجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدينة منظومات قريبة المتناول ، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم . . وفى ذلك يقول شوقى : « وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ، وفى هذه المجموعة شئ من ذلك ، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره .

على أنه أراد أن يطلع المصريين على شعر الطبيعة الحق ، فترجم لهم قصيدة البحيرة « للامرتين » فى « كراس وبعض كراس » وأرسلها إلى الخديو ليطلع عليها ، ولكنها فقدت على الرغم من عدم احتفاظه بنسخة منها .

ومن ثم نستطيع القول بأن شوقياً كان مزمعاً على التجديد ، وأقبل عليه بنفس متفتحة له توّاقة إلى الكمال ، غير أنه قد حيل بينه وبين ذلك لأسباب منها :

وقوف الخـــديو حائلا دون ذلك ، إذ أنه لم يكن يسمح إلا بنشر

المديح – ولا سيما إذا كان هو موضوع المدح – وكان يهمل ماعدا ذلك من ضروب الشعر الأخريات[1] .

ومنها : ذوق الجمهور الذى لم يكن متهيئاً للتجديد على طريق الطفرة ، أو ما نسميه بالتحول الحذرى فى ذوقه . .

ومنها أيضاً أن شوقياً لم يرغب فى ترك عمله مع الخديو ، الذى ناله بعد لأى وتعب ، ليستطيع أن يحقق هذا الأمل المرجى ، إذا بعد عن الخديو لأنه وقر فى نفسه (أن المصريين لا يرون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد » ، ومن هنا كانت نفسه نزاعة إلى عدم ترك هذا المقام الأسمى ، وآمن بالاحتراس من التجديد الذى يتم دفعة واحدة ، وأن الزلل فى هذا الشأن لا يأتى إلا من الاستعجال .

على أننا نقول إنه ليس معنى ما ورد فى مقدمة الجزء الأول من ديوان شوقى من محاولة التجديد ، ينفى عنها أنها ساذجة فى مواضيع كثيرة منها ليس هنا مجال العرض لها ، لأننا لسنا بصدد البحث هنا عن شوقى الناقد ، وإنما يدل هذا على أن نظريات العقاد النقدية التى حاولنا إبرازها من نقده التطبيقى للشعر فى الفصول السابقة ، لم تكن وليدة يومها وليلتها حينما تناول العقاد الأعمال الشعرية المعاصرة له بالنقد والتحليل .

ومعنى هذا أن الأذهان كلها كانت آنذاك مهيأة لتقبل التجديد ، وشعر به إلى كبير من ظلوا تقليديين من أمثال شوقى ومن حذا حذوه فى الشعر والأدب .

وفى تصورنا أن دور العقاد يتمثل فى تطلعه إلى الآداب العالمية والنقد العالمى أيضاً ، ومحاولته الاستفادة منهما فى أدبنا ونقدنا العربيين ، حتى ظن

---

(١) مقدمة الجزء الأول من الشوقيات – ص ٧ وما بعدها .

بعض من لا علم له بهذه الحقيقة أن العقاد منشئ لهذه النظريات ، لا ناظر فيها إلى نظريات مطابقة أو على الأقل مشابهة لها فى النقد الأوربى . وليس أدل على ذلك من قول العقاد فى هذا الصدد : « إن المرء ليزدهى بآدميته حين يلقى بنفسه فى غمار الآداب الغربيـــة ، وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها ، وتعارض مذاهبها ومتجهاتها ، وتجاوب أصدائها وأصواتها ، أبواب للكتابة منوعة ومهايع متسعة ، وفنون مبتدعة ، ونحل ومذاهب ومدارس ومشارب . والحياة بين هذه الأفكار المشرقة معروضة للنظر فى كل شية من شياتها ، محسوسة فى كل خطرة من خطراتها ، متكررة متضاعفة ، شاكة موقنة ، جادة ساخرة ، ناقمة راضية ، شهوانية متنطسة ، فياضة غير بكية موصولة بينابيعها مروية ، والنفس تحس من إحدى نواحى ذلك العـــالم الرحيب مالا تحسه من سواها ، فكأنها نفوس متفرقة لا نفس واحدة جاثمة . وكذلك عالمهم »(١) .

ونضيف إلى ذلك أن المصريين فى تلك الآونة قد كان عندهم استعداد وتهيئة نفسية إلى تقبل مثل هذه النظريات فى الأدب والفن ، كما تقبلوا قبل ذلك ثورة اجتماعية على يد قاسم أمين ، وأخرى فى السياسة على يدى مصطفى كامل وسعد زغلول ، وقامت ثورة ثالثة تحارب الجمود والرجعية فى الدين على يد الشيخ محمد عبده ، ومن هنا فان العقاد لا يعدو أن يكون ثائراً فى الأدب بمعاونة زميليه ، عبدالرحمن شكرى والمازنى ، وغيرهم ممن سبقهم ، أوعاصرهم من أمثال الأستاذ محمد السباعى وخليل مطران وغيرهما ممن اصطحبناهم فى محاولاتهم التجديدية سابقاً ، التى تقفنا على أنه كان هناك ثوار فى الأدب ، كما كان هناك ثوار فى السياسة والاجتماع والدين عند المصريين .

ومما يدل على ماذهبنا إليه ، من أن الجو النفسى لدى المصريين كان ملائماً للتطور وتقبل الجديد ، وهو ما حرم منه شوقى حينما أزمع على التجديد

---

(١) العقاد : الديوان ــ ص ٧٢ .

ما ذهب إليه العقاد نفسه فى مقدمته لديوان المازنى عام ١٩١٤ من أن الأدب أخذ ينقه من آفة الكذب فى الإحساس ، والتقارب فى سياق النظم ، ومعانى الشعر ، كان غالب شعراء اليتيمة ، حتى لتحسب الكتاب — لولا قليل من الشعر الجيد الحى فيه — ديواناً لشاعر واحد ، أخذ ينقه من هذه الآفة منذ نحو عشرين سنة ، أى منذ أن بلغت دعوة الحرية الفكرية مسامع الشرقيين ، فراحوا إلى أنفسهم يسألونها عن سالفهم ومؤتنفهم ، ويستفسرونها عن حياتهم ومماتهم ، كما يسأل الناشئ نفسه ، إذا وكل إليه أمره ، وانفصل عن رعاية أبيه أو وليه ، وكانت علامة ذلك أن ظهر التفاوت فى الأساليب ، وانفرد كل كاتب وشاعر بطريقة فى كتابته أو نظمه ، فكان للتفاوت فى الأساليب دليل الاستقلال ، والاستقلال دليل الطبع والحياة »(١) .

ويتضح مما سبق أن الأدب أخذ ينقه منذ عام ١٨٩٢ — لأن ديوان المازنى صدر فى آخر عام ١٩١٤ — وذلك حينما بلغت دعوة الحرية الفكرية مسامع الشرقيين .

وفى موضع آخر نراه يوضح أكثر من هذا حينما يذهب إلى أن الحرية الفكرية بزغت فى مصر حينما زالت موانع النهضة القومية ، ودبت فى نفوس المصريين أريحية الشعور الوطنى وثقة العارف بحقه المنكر لما هو فيه من بخس وإهمال (٢) .

ويمضى فى حديثه فيرى أن من الجناية على مصر والشين لها أن يكون الشعراء التقليديون هم عنوان حياة مصر الروحية والفكرية ، مع أنهم فى تصوره صعاليك فكريون ، ولا توجد أمة حية تفخر بأن يكون هؤلاء هم صورة ما فى نفوسها من زينة وجمال ، ومظهر ما فى رءوسها من فكر

---

(١) العقاد : مطالعات — ص ٢٧٦ .

(٢) العقاد : شعراء مصر — ص ١١ ، ١٢ .

وخيال [1] ، وترجمان ما يجول بوجداناتها ، وتعمر به صدورها من قسط فى الوجود ، وتراث مقسم بين أبناء آدم . »

ويرى العقاد أنه لا يوجد أصلح للعقل المصرى ، فى هذه اليقظة التى تيقظها ، من الجرأة على التفكير الحر والقدرة على انتزاع المنازع المستقلة فى الرأى والإحساس ، وليس أحق بالترحيب من الكتب التى تفك العقول من أسر قديم لا فضل له غير القدم ، أو تخرج بها عن سنة موروث لا تحفظه إلا سهولة العادة وصعوبة الحرية والابتداع [2] » .

وينبه العقاد على أن نزعة المصريين للحرية تأتيهم من داخل نفوسهم ، ويشارك فيها الفكر والإحساس والجسد ، ومن هنا فانهم لا يطلبون الحرية تقليداً كما كان يطلبها من سبقهم من الشعراء ، إذ كان طلب الحرية ، فى تصورهم ، أن يطلبوها كما طلبها سلفهم ، ولذا فانهم كانوا لا يحيدون عن سننهم ، ولا يعد غرامهم الذى كانوا يغرمونه بالحرية إلا نوعاً رفيعاً من الذل والعبودية ، وما كانت نزعتهم إلى الحرية إلا فورة تغلو ثم تهبط ، ولون من ألوان السكون يبدو فى زى الحركة ولا حركة فيه [3] .

ويصف العقاد هؤلاء الشعراء بأنهم كانوا لا يعبرون عن حياة روح الأمة المصرية وفكرها وعقائدها وحضارتها وسائر مقومات شخصيتها ، وأنهم كانوا لا يترجمون لكل ما يجيش به ضمير الأمة المصرية من أسرار الكون والقوى الطبيعة ودوافع الحياة ، وأنك لا تجد فى شعرهم صورة جامعة لعبقريتها بكل مقدساتها وقيمها ومثلها فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وهذا هو المراد « بالكلتور » الذى طالب به العقاد حينما نعى عليهم فهمهم للحرية وللأدب بقوله : « وارحمتاه (للكلتور المصرى) يساق دعاته لتمثيل

---

(١) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٧٢ .

(٢) و(٣) العقاد : ساعات بين الكتب ـ ص ٩٣ .

الروايات وإنشاد الأشعار بأيسر مما يساق (المولوية) [1] لتشييع الجنائز وتلاوة الأذكار[2] ؟ ؟ » .

ومن ثم يبين العقاد علاقة النهضة الأدبية بالنهضة السياسية والفكرية على نحو أوضح مما سبق حين يذهب إلى أنه قد قيل فى المدنية الحديثة : إن أقلام أدبائها إحدى الحواجز التى تصونها أن ترتد إلى العصور المظلمة ، وإنها عصمة لها من أن تستبد بعقولها عادة ، أو تسيطر على ميولها مصلحة فرد أو طائفة ، وإنها سلاح من أسلحتها الماضية تخشاه كل قوة ، ويحسب حسابه كل طاغية [3] .

ويتساءل العقاد عن أى عصمة كانت لمصر فى أقلام هؤلاء المخططين والنظامين وهم بتلك الحال من الخور والمداجاة ؟ إن العصا فى يد الأكار لأنفع لمدنية مصر ، وأصون لسمعتها من كل قلم تشرعه تلك النفوس المهزولة [4]

ويخلص العقاد من حديثه فى وصل الأدب بالحرية الفكرية والاستقلال إلى أن الشعر العربى نشأ منشأ جديداً من نحو عشرين سنة ، وأنهم اليوم غيرهم قبل عشرين سنة ، وأنه آن لهم أن يفهموا الأدب على غير ما يفهمونه وأن ينحوا عن مكان لم يخلقوا له ولم يخلق لهم . وذلك لأن قد تبوأ منابر الأدب فتيه لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، ونزعت أقلامهم إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء ، والتحرر ، وحسب الأدب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه أنهم رفعوه من مرافة الامتهان التى عفرت جبينه زمناً ، وما بالقليل من هذه الروح الشماء فى الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا ، أو تردها إلى وراء الأستار بعد إذ كانت تنشد فى الأشعار وينادى بها فى ضحوة النهار [5] .

---

(١) طريقـــة من الطرق التى تنسب الى الصوفية ، يؤجر « دراويشها » المتبطلون لتشييع الجنائز ، وتلاوة الأذكار ، والقصائد النبوية فيها ، وكان خروجهم على هذا النحو امام جنائز القادرين آية الوجاهة والثراء .

(٢) ، (٣) ، (٤) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ـ ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٥) العقاد : مطالعات ـ ص ٢٧٨ ، الديوان ـ ص ٧٢ .

وفى تصورنا أن نقاهة الأدب التى يتحدث عنها العقاد ، إنما هى دليل على الاستعداد والتهيئة النفسية لتقبل الجديد لدى المصريين ، وأن الثورة فى الأدب قد ساوقتها ثورتان إحداهما فكرية والأخرى سياسية ، دعتا إلى الحرية والاستقلال ، والحرية والاستقلال هما دعامتا نقاهة الأدب فى تصور العقاد . وتحقيق (الكلتور المصرى) على حد تعبيره .

ومن هنا ساغ لنا أن نقول بأن ثورة العقاد الأدبية قد ساوقتها ثورات أخريات فكرية واجتماعية وسياسية فى ذلك العصر ، كما تشير إلى ذلك نصوص العقاد السابقة .

على أننا لا نغفل فى هذا المقام علاقة مدرسة المهاجر الأمريكية بالعقاد ، لأن هذه العلاقة تمثل ، من وجهة نظرنا ، دليلا آخر يضاف إلى الأدلة السابقة التى سقناها للتدليل على التهيئة النفسية الملائمة للتطور والتجديد ، ذلك أنه فى الوقت الذى كان العقاد يصول فيه ويجول فى الأعمال الشعرية ، مطبقاً عليها مقاييسه وموازينه التى استحدثها فى نقدنا العربى . . فى هذا الوقت أو بعده بقليل ، رأينا أن حركة مثل حركته هذه حدثت فى المهاجر العربية على يد ميخائيل نعيمة صاحب كتاب « الغربال » الذى طلب من العقاد أن يقدمه له باعتباره رائد النقد الحديث فى مصر ، وباعتباره ثائراً على التقليد فى كل شىء وداعياً إلى الأصالة فى الأعمال الشعرية ، بحيث يعبر الشاعر فى شعره عن نفسه .

ومن هنا نرى نعيمة يحدثنا عن النهضة فى النقد الحديث التى تمت على يد العقاد فيقول : « إن الساعة التى أهتدى فيها إلى موازين العقاد النقدية فى كتاب « الديوان فى الأدب والنقد » تفضل العمر [1] . وأشفق على العقاد تجديده فى النقد مدعياً أن التجديد يورث العداوة والشحناء[2] ،

---

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال ـ ص ١٨٣ .

(٢) المرجع السابق ـ ص ٤ .

وإن كانت دقة ميخائيل نعيمة تأبى عليه إلا أن يثبت أن العقاد مدين للآداب الغربية فى تجديده هذا (١) . ولم ينس نعيمة أن يحيي العقاد ذاهباً إلى أن العقاد قد تقدم على زمنه فى النقد ، وأنه « لو صبر على شوقى قليلا لفعلت به الأيام فعلها تدريجياً ، فأدرجت هذا (الجبار) فى كهوف منسياتها دون أن تجرح قلباً أو تقرح مقلة » (٢) .

ومعنى هذا أن حركة التجديد التى دعا إليها المهجريون — كما أشرنا إلى ذلك من قبل — ومثلها فى مجال النقد ميخائيل نعيمة فى « غربال » وحركة التجديد التى دعا إليها العقاد ، قد نبعتا تلقائياً ، وسارتا متوازيتين ساعيتين إلى هدف موحد ، وذلك على الرغم من أنهما قد تبادلت التحية والتأييد وشد أزر بعضهما للآخر (٣) .

ومما يرجع ما ذهبنا إليه أنه على الرغم من أن العقاد قد حمل على الشعر التقليدى بنقده السابق ، وبذل فى سبيل ذلك أقصى جهده ، واستخدام فى نقده لهجة عنيفة جارحة فى كثير من الأحيان ، أخذها عليه ميخائيل نعيمه فيما كتبه عن « الديوان فى الأدب والنقد » فى غربال (٤) ، بل إن العقاد نفسه قد اعتذر عن أسلوبه ، وخشى أن تكون الشدة فيه هى سبب رواج « الديوان (٥) .

ومهما يكن من أمر فاننا نرى أن الأسباب السابقة التى تتمثل فى تهيئة الجو النفسى الملائم للتطور والتجديد إبان قيام العقاد بثورته فى الأدب والنقد، كل هذه الأسباب كانت أكبر معين للعقاد فى رفع صوته بالدعوة إلى استقلال الشاعر فى التعبير عن وجدانه وتفكيره . .

ونضيف إلى ذلك أن من الأشياء التى ساعدت على أن يرفع العقاد

---

(١) و (٢) ميخائيل نعيمة — ص ١٨٣ ، ١٨٦ .

(٣) الدكتور مندور — المجلة — يولية من عام ١٩٥٩ ص ٤ ، وانظر — ص ١٩٧ وما بعدها من هذا الكتاب . (حياة العقاد) .

(٤) ميخائيل نعيمة : الغربال — ص ١٩٠ .

(٥) العقاد : الفصول — ص ١٤٧ .

صوته بالدعوة إلى التجديد بنظرياته النقدية هو وقوف زميليه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى معه فى ميدان التجديد ، لأن ثلاثتهم ظلوا سنين طويلة يجتمعون للقراءة والمُدَارَسَةِ ليل نهار ، وقد جمعهم قبل ذلك اتفاق فى النشأة والمشاعر والتفكير والتطلع إلى الخلود .

وفى هذا الصدد يقول العقاد : « إن هناك مسائل كثيرة تتفق عليها آراؤنا فى الأدب ومذاهب الثقافة العامة نحن والزميلان المازنى وشكرى ، سواء فى مقالات الصحف والمجلات ، أو فصول الكتب والمصنفات ، ولا غرابة فى هذا الاتفاق مع العلم باشتراكنا فى دعوة واحدة ، واطلاعنا على مراجع واحدة ، وتبادلنا الأحاديث سنوات طوالا فى مختلف الشئون وعوارض الأخبار والأفكار »(١) .

وفى هذا المعنى يقول شعراً وهو يرثى زميله شكرى (٢) :

أبذل الخلد وأفدى بالمدى ... ساعة من تلكم الساعات تفدى
ساعة بين نعيم ومنى ... وحديث ينطوى هزلا وجدا
ومقال كل من حصله ... مصبحاً أداه مسياً فتأدى
ومعان نجتليها صوراً ... قبل أن تملى على الطرس وتبدى

ومعنى هذا بوضوح أن العقاد ليس له أثر فى نتاج صاحبيه ، وإنما كانت عوامل التجديد وبواعثه التى تعتمل فى نفسه وخاطره ، هى عوامل التجديد وبواعثه التى تعتمل فى نفسيهما وخاطرهما ، وليسا فى حاجة إلى تأثير العقاد عليهما ، وإنما كانت المسألة ، فى تصورنا كما قلنا قبل ذلك ، ترجع إلى الاتفاق فى النشأة والمشاعر والتفكير وفى التطلع إلى الخلود ، ومن هنا يصعب علينا أن نحدس بوجود تأثير ما للعقاد عليهما ، اللهم إلا من قبيل الافتراض والاعتساف فيه .

---

(١) جريدة « الأخبار » العدد ١٣٠٨٩ الصادر فى ٣٠ من مايو سنة ١٩٦٢ .

(٢) جريدة « الأخبار » الصادرة فى ١٨ من ديسمبر سنة ١٩٥٨ العدد ٢٠١٠ .

تلاميذ العقاد :

أما القضية الثانية التى نود مناقشتها الآن فهى مسألة تلاميذ العقاد ، لأن لها اتصالا وثيقاً بأثر نظرياته ومقاييسه النقدية ، وبعض هذا الأثر عام وبعضه الآخر خاص .

وفى تصـــورنا أنه لا غرابة فى أن يكون الأثر عاماً وخاصاً ، لأنه بينا نجد أن هناك أناساً استفادوا من نظريات العقاد بصفة عامة ، لأنها وجهتهم إلى الأدب الصحيح وأزالت عنهم الغشاوة التى كانت ترين على أذهان الأباء والدارسين الذين كانوا يتربعون على عرش الشهرة فى ميدان الأدب والنقد آنذاك .

ومن هنا فإننا نرى أن نظريات العقاد كانت باعثاً على التحرر من الجمود الذى كان يسود ميدان الأدب والنقد فى تلك الحقبة من تاريخ أدبنا ونقـــدنا ، ولاســـيما أن العقاد لم يأخـــذ الأشياء بظاهرها السطحى البراق ، وإنما كان يتعمقها حتى يصل من دراسته لها إلى جوهرها الصميم ، ثم خلص من ذلك إلى تلكم المبادئ والنظريات التى كان لها صداها فى الجو الأدبى بصفة خاصه ، والفكرى بصفة عامة ، ومن ثم فإن هذه الأشياء قد أثرت فيهم ، كما أثرت فيهم محاولته لإيجاد « كلتور مصرى » فى نقده وأدبه .

وهؤلاء المستفيدون من نظرياته بصفة عامة يقابلهم صنف آخر من الدارسين والشعراء أثرت فيهم مقـــاييس العقاد النقدية للحياة وللأعمال الشعرية ، فأخذوا يحاكون العقاد فى النقد إذا نقد ، وفى الشعر إذا أنشد شعراً

وقد أقر الدكتور محمد مندور بهذا الأثر فى أكثر من موضع ، إذ ذهب إلى أن للعقاد مدرسة فى النقد وأنه حامل لواء التجديد وأنه له تلاميذ تأثروابه (١) .

---

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر بعـــد شوقى ، الحلقة الأولى ــ ص ٢٨ ، والثالثة ــ ص ٦٧ ، والنقد والنقاد المعاصرون صفحات ٨٤ ، ٨٥ ، ١٤٦ وما بعدها ، ابراهيم المازنى ــ ص ٣٨ .

ومن ذلك أيضاً ما ذكره عن محمد خليفة التونسي الذى وصفه بأنه تلاميذ العقاد ، وبأنه اهتدى إلى التفريق بين نوعى الدراسة الأدبية التى قام بها العقاد بأن أحدها . هو فن النفس . كما حدث فى دراسته لابن الرومى ، وبأن الآخر هو منهج علم النفس ، كما حدث فى دراسته لأبى نواس. وبهذا التفريق أشاد الدكتور مندور بالتونسى تلميذ العقاد الذى لم يستطع العقاد التفريق بين المنهجين وهو الأستاذ ، فى الوقت الذى استطاعه فيه التلميذ (١) .

ولم يكن الدكتور مندور بدعاً فيما ذهب إليه ، فان كثيراً من الباحثين ارتأوا هذا الرأى ، واعتبروا أن العقاد قد قاد حركة التجديد فى الشعر المعاصر بمدرسته التى أرسى قواعدها بموازينه ومقاييسه النقدية ، التى كانت نتيجة لذلك التيار الكبير الذى أثر فى حياتنا الشعرية ، وأسهم فى صياغة وبلورة كثير من مفاهيم التجديد فى الأدب بعامة والشعر بخاصة (٢) .

ويتضح مما سبق أن للعقاد مدرسة وتلاميذ ، وذلك من واقع كلام الدكتور مندور وغيره من النقاد والدارسين .

وعلى الرغم من اعتراف الدكتور مندور بأن للعقاد مدرسة وتلاميذ ، وأن أثره فى مدرسته وتلاميذه واضح ، فانه أخذ على العقاد فى كتابه « الشعر بعد شوقى » أنه لم يستطع أن يخلق مدرسة نقدية ، أو يربى تلاميذ وأتباعاً ، وذلك لأنه لم يواته الطبع الذى يستطيع معه أن يكون مدرسة ، وأن يتبنى تلاميذ لهم مواهبهم وشخصياتهم الأصيلة (٣) .

---

(١) المرجع السابق ونفس الصفحات .

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : مجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ ، الدكتور عبد القادر القط : مقدمة ديوان « ذكريات شباب » ص ٣٤ وما بعدها ، عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو ـ ص ١٧٧ ، عبد الوهاب حمودة : التجديد فى الأدب المصرى الحديث ـ ص ١٣٤ . عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ ٢ ـ ص ٢١٩ وما بعدها .

(٣) الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثانية ص ٢ .

وأياً ما كان الأمر ، فان الدكتور مندور أطلق هذا الحكم ولم يبرهن عليه كأنه لم يمحصه ، وآية ذلك أنه لم يستقم مع رأيه الآخر الذى سبق أن أبداه .

ونضيف إلى ما سبق فى التعليل لرفض ما ذهب إليه الدكتور مندور فى شأن المدرسة والأتباع ، ما جاء على ألسنة التلاميذ ، إذ أن بعضه يشير إلى التأثر العام فى منهج هؤلاء فى فهم الأدب ونقده وقراءته ، وذلك كما حدث للأستاذ عبد الرحمن صدقى ، الذى يقول بالحرف الواحد : « مجرد حضور مجالس العقاد والاستماع إليه وطريقة تناوله للكتب وللحياة وجهتنى إلى طريق التعمق فى كل ما يعرض ، وعدم أخذ الأشياء بظاهرها السطحى البراق ، وكفتنى مئونة ما يمر به الشباب من التجارب فى عالم القراءات ، التى يغلب عليها الترقق العاطفى الزائد ، وقد كانت شائعة فى ذلك الحين ، وإنى أذكر من أثر ذلك ، أننى لم أكن فى يوم من الأيام واقعاً تحت تأثير مصطفى لطفى المنفلوطى ، أو فيكتور هوجو .

« وأرى أن هذا التأثير للعقاد فى توجيه شبابى الأدبى قد لا يصاحبه هذا التوفيق مع غيرى من الشباب ، إذا كان مزاجهم مطبوعاً على غير هذا الطابع الملائم . . فمن المؤكد أن استجابتى لهذا التوجيه ترجع أيضاً إلى طبيعة كانت مركوزة فى نفسى ، وكانت فى انتظار الفرصة الملائمة (١) » .

على أن هناك نوعاً آخر من تأثير العقاد ، يتمثل فى المتابعة الحرفية لموازينه النقدية ومقاييسه ، وذلك كما تحدث بعض النقاد حين نقد أحمد مخيمر وأعلن تخليه عن النقد على أسس مدرسة العقاد النقدية ، إذ يقول : « ولست أنكر فتنتى فترة طويلة من العمر بهذه المدرسة كفكرة ، وفتنتى بنتاجها الأدبى كشعر ، وتأثرى بها إلى الحد الذى أنفقت فيه شطراً من حياتى ، وأنا أقول الشعر ، لا أفرق فيه بين الفكرة الجملة الشعرية أعتنقها مذهباً ،

---

(١) من حديث شخصى مع الأستاذ عبد الرحمن صدقى .

والإحساس الجميل الشعرى ينبض به شعورى ويعيش انفعالا غامضاً فى ضميرى (١) » .

وعلى هذا النهج من التلمذة للعقاد محمد خليفة التونسى الذى كتب مقدمه لكتابه « فصول من النقد عند العقاد » فيما يقرب من مائة صفحة ، أعلن فيها بشجاعة عن كيفيّة معرفته للعقاد ، وكيف أثر فيها ووجد نفسه عند العقاد فى فكرة ونقده وشعره ، ويصرح فى أكثر من موضع بتلمذته لشيخه العقاد (٢) .

وفى اعتقادنا أن فى كلام عبد الرحمن صدقى والتونسى ما يؤكد وجود مدرسة العقاد وتلاميذه ، لأن حديثهم ما هو إلا اعتراف واضح لا يشوبه خفاء . ومن ثم فلا يصح أن نأخذ بالرأى القائل بأن العقاد لم يستطع أن يكون مدرسة ، أو يتبنى تلاميذاً وأتباعاً ، لأن هذا الرأى ليس له سند من الواقع يؤيده .

والذى نخلص إليه الآن فى شأن الأثر العام لنظريات العقاد النقدية ، أنه لا يقف عند حد تلاميذ العقاد المباشرين ، وإنما جاوزهم إلى من حملوا لواء الخصومة لنظريات حيناً من الدهر مثل الدكتور مندور وغيره ممن درس نظريات العقاد وحاول أن يبطلها أو يغض من قيمتها ، ذلك أن الأثر من وجهة نظرنا ليس وقفاً على الأثر الإيجابى ، وإنما هو ذو شقين . . أحدهما إيجابى ، ويتمثل فى تلاميذ العقاد المريدين له ، والآخر سلبى ويتمثل فى المعاصرين له الذين حاولوا أن يختصموه فى نظرياته . . وحسبنا فى هذا المقام ، ما ذهب إليه الدكتور مندور ، من أن العقاد بنقده فتح عيوننا على الآداب الأخرى ، وحبب إلينا الآداب الغربية بصفة خاصة ، وذلك مما كتبه عن أعلام الآداب الغربية مثل « ماكس نوردو ، وشيكسبير ،

---

(١) مجلة الكتاب فبراير سنة ١٩٤٨ .

(٢) محمد خليفة التونسى : « فصول من النقد عند العقاد » طبعة القاهرة الطبعة الاولى ، ومقالاته فى كتاب « العقاد دراسة وتحية » .

وتوماس هاردى ، وأناتول فرانس ، وكانت ، وشوبنهور ، وابسن ، وروسو ، وفولتير وليسنج ، وما كتبه فى فلسفة الجمال ، والأدب كما يفهمه الجيل ، وكل ذلك قبل أن يبرح جيلنا مرحلة الطفولة . .

ومعنى هذا أن نظريات العقاد النقدية استطاعت أن توجه الكثيرين من حملة الأقلام والدارسين إلى روافد الأدب الغربى ، فأخذوا يمتاحون منه ويردون مناهله العذبة . وإلى هنا نرانا قد ألقينا الضوء على الأثر العام لنظريات العقاد النقدية فى تلاميذه وغيرهم . ولم يبق أمامنا سوى التحدث عن أثره فى النظريات النقدية فى الشعر والنقد ، وسنحاول جاهدين أن نتتبع هذا الأثر الخاص فى الجيل الذى سبق العقاد ، إذا صح أن لنظرياته أثراً ملموساً فى نتاج ذلك الجيل ، كما يقول العقاد وبعض الدارسين ، وسنناقش هؤلاء وهؤلاء فيما ذهبوا إليه . .

وبجانب ذلك سنتتبع الأثر الخاص لهذه النظريات فى العقاد نفسه ، وفى معاصريه إن شاء الله .

أثر نظريات العقاد فى الشعر

محمد عبد المطلب :

يذهب العقاد فى دراسته لمحمد عبد المطلب إلى أن عبد المطلب قد تأثر بنظريات العقاد فى النقد ، وينبئنا أنه حاول أن يفهم تجديد العقاد ليرد عليه ويتحداه فلم يفهم منه إلا أنه وصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ، وأنه النظم فى الطيارة ، كما كان الشعراء الأقدمون ينظمون فى النوق والأفراس .

ويستدل العقاد على ذلك بقوله : إنه لقينى بعد إلقاء قصيدته العلويه التى يعارض بها حافظاً فى قصيدته العمرية ، فقال لى مازحاً : ما رأيك فى القصيدة وموضوعها واستهلالها ؟ ألسنا نعجبكم الآن يا أنصار المذهب الحديث؟

فأثنيت على موضوع القصيدة وقلت إنه ميدان جديد من الشعر يتسع للوصف والتحليل ، ثم قلت له : ولكنك يا أستاذ مثلت « عليا » على طريقتك أنت ، ولم تمثله على طريقة المحدثين . .

وقال وكيف ؟ وأين يذهب بك عن وصف الطيارة ؟ وكان قد استهل القصيدة بأبيات يقول منها فى وصف طيارة يتمنى أن يلقى بها الإمام على السحب لعله يرتقى إلى أوجه ، وقد سبق الحديث عنها وإيراد بعض أبياتها (١) :

أرى ابن الأرض أصغرها مقاما ... فهل جعل النجوم بها مراما
زهاه رونق الخضراء لما ... تلفت فى محرتها وشاما
فشد على كواكبها مغيراً ... وحلق فى جوانبها وحاما
على بنت الهواء كأن طيفا ... يشق الجو يقطعه لماما
إذا ما هزمت فى الجو خلنا ... جبال النجم تنهد انهداما
وإن زجر الرياح جرت رخاء ... وولت حيث يأمرها الزماما
يسف على الثرى طوراً ، وطورا ... تراه على الذرا شتى الغماما
أجدك ما النياق وما سراها ... تخوض بها المهامه والأكاما
وما قطر البخار إذا استقلت ... بها النيران تضطرم اضطراما
فهب لى ذات أجنحة لعلى ... بها ألقى على السحب الإماما

وكنت قد سمعت القصيدة كلها فى الجامعة المصرية ، فقلت له إننى أعجبت بقوة الأسر فى العبارة ، ولكنى أراك الآن فى صميم التقليد ، وأنت تحسب أنك نجوت منه بطيارة ؟ فلولا أن العرب وصفوا الناقة التى يبلغون بها الممدوح لما وصفت الطيارة التى تبلغ الإمام ، ولا التخلص والاستطراد هناك لما كان التخلص والإستطراد هنا .

ويخلص من هذا كله إلى قوله « أن موطن الخطأ أنكم تحسبون الشاعر العربى يصف الناقة لأنها من « أدوات المواصلات » فتحسبون وصف « أدوات

المواصلات » فى عصرنا فرضاً على الشاعر الحديث ، وليس الأمر على هذا الحسبان ، لأننا لا نصف هذه الأدوات إلا بمقدار ما تبعثه فينا من شعور وتفتحه لنا من خيال » .

ويوافق العقاد فيما ذهب أليه من تأثر عبد المطلب بنظريات العقاد الدكتور مندور ، وذلك فى معرض حديثه عن على الجارم إذ وصفه بالتعصب للتقديم ، وغير قادر على أن يستفيد من مفاهيم الأدب عند الغربيين أو عند دعاة التجديد فى مصر والعالم العربى (١) . وعلى نحو ما رأينا فى حديثه عن الشرق والغرب وعن الشعر القديم والجديد فى معرض رثائه لحافظ وشوقى :

سكت العندليب فى وحشة الـــدوح ، وغنت نواعـق الغربـان
فسمعنا من النشوز أفانـــين يروعن صادح الأفنـان
أسمعونا برغمنا فصبرنا ثم ثرنا غيظاً على الآذان
جلبوا للقريض ثوباً من الغـر ب ، ولم يجلبوا سوى الأكفان
ثم قالوا مجددون ، فأهلا بصناديد أخريات الزمان
.... إلى آخره (٢) .

يقول مندور فى هذا الصدد إن دعوة العقاد إذا كانت لم تستطع أن تؤثر فى شاعر تقليدى كعلى الجارم ، فإننا نراها تنفذ إلى شاعر آخر لم يكن المقلدين فحسب ، بل كان من دعاة البادية حتى سمى الشاعر البدوى وهو الأستاذ محمد عبد المطلب .

ويمضى فى حديثه عن تأثر عبد المطلب بدعوة العقاد قائلا : « ولقد سمع عبد المطلب أو قرأ ، أن دعاة التجديد يهيبون بالشعراء أن يتحدثوا عن وجدانهم الخاص ، وأن يصفوا محيط عصرهم حتى يصبح شعرهم شعر السليقة والطبع لا شعر المحاكاة والتقليد ، وخطر له أن ينظم « علوية » يتحدث فيها عن على ابن أبى طالب معارضة « لعمرية » حافظ إبراهيم التى يتحدث فيها عن عمر بن الخطاب ، واستهل قصيدته بذكر الطائرة ووصفها ،

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر بعد شوقى ـ ص ٣٢ .
(٢) على الجارم : مجلة الكتاب اكتوبر سنة ١٩٤٧ .

بل سخر من النياق وقطر البخار ، إذ قال هذه الأبيات التى سبق إيرادها :

أجـدك ما النياق وما سراهـا ... تخـوض بهـا المهامه والأكامـا

وما قطر البخـار إذا استقلت ... بها النـيران تضطرم اضطرامـا

فهب لى ذات أجنحـة لعـلى ... بها ألقى على السحب الإمـامـا

...إلى آخره .

على الرغم من سذاجة هذه المحاولة التى أوهمت عبد المطلب أنه أصبح من المجددين حين استهل قصيدته بذكر الطائرة التى تستطيع أن تحمله إلى ما فوق السحاب ليلقى الإمام غير مدرك أنه لا يزال غارقاً فى التقليد مادام يلزم نفسه بأن يستهل قصيدته بذكر الرحلة والرحيل ، حتى وإن استبدل بالناقة الطائرة، فان عبد المطلب قد دلل بها على مرونته وقابليته للفهم والتطوّر على نحو لم يستطعه على الحارم (١) » .

وعلى هذا النحو يتضح أن الدارسَيْن قد اتفقا على تأثُّر عبد المطلب فى بعض شعره بنظريات العقاد النقدية ، وأن محاولته للتجديد فى شعره كانت ساذجة ، وذلك لأنه لم يفهم كنه التجديد . غير أننا نقول إن عبد المطلب كان متطلعاً إلى معرفة كنه هذا التجديد لكى ينتج شعره على مقتضاه بضرب من التحدى ، وذلك بدليل تساؤله — بعد إنشاده لعلويته — للعقاد فى فخر وزهو عن تجديده الذى أحدثه .

ونقول أيضاً : إنه لا يضير أنه لم يفهم حقيقة التجديد فى الشعر ، كما لا تضير سذاجته فى الفهم ، لأنه يكفى للتدليل على التأثر أن تكون تلك النظريات قد أحدثت فيه أثر أى أثر ، بحيث جعلته يغير من طريقته فى معالجته تجاربه أو بعضها ، وعلى هذا فاننا نوافق الدارسين فى أن عبد المطلب قد تأثر بنظريات العقاد .

---

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر بعد شوقى : الحقبة الأولى ـ ص ٣٣ وما بعدها .

أحمد شوقى :

على أننا وإن وافقناهما على ذهابهما إلى أن عبد المطلب قد تأثر بنظريات العقاد ، فاننا لا نوافقهما ومعهما دارس آخر هو الدكتور شوقى ضيف ، إذ ذهب هؤلاء جميعا إلى أن العقاد قد أثر بنظرياته تلك فى أحمد شوقى من حيث نتاجه الشعرى . .

فالعقاد ينبئنا أن شوقياً قد تأثر به بدليل أنه جنح فى أخريات أيامه إلى أغراض من النظم تخالف أغراضه الأولى التى كان يعيبها عليه ، فاتجه إلى الروايات وأكثر من الاجتماعيات والتاريخيات وعدل أو كاد عن شعر المناسبات الضيقة الذى كان ينحصر فيه وقلما يتعداه[1] .

والدكتور مندور يذهب هذا المذهب أيضاً ، وذلك حين يقول إن هناك من هو من أنصار القديم وتأثر بحملات العقاد ، ويستدل على ذلك بعملاق هذا المعسكر وهو أحمد شوقى الذى أدخل فى الشعر العربى الحديث فن الأدب التمثيلى[2] .

وأما الدكتور شوقى ضيف فانه يوافقهما من حيث المبدأ فى التأثير على إطلاقه فقط ، وذلك إذ يقول : « ومهما يكن فان هذا النقد الحديد عند العقاد كان له آثار كبار فى شعر شوقى ، فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ بحيث استطاع أن يوازن فى فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة فى الصياغة والموسيقى وغيرهما ، وبين ما يراد للشعر العربى الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف[3] » .

نقول : نحن لا نوافق هؤلاء على ما ذهبوا إليه بشأن تأثير نقد العقاد على شوقى فى شعره الغنائى ، ذلك لأن تجديده فى شعره الغنائى لا يتجاوز

---

(١) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم ـ ص ١٩١ .

(٢) الدكتور محمد مندور : الشعر بعد شوقى ـ ص ٢١ الحلقة الأولى .

(٣) الدكتور شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر ـ ص ١٣٠ وما بعدها .

ما ورد فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه[1] ، تلك المقدمة التى تتضمن أنه كان ينتوي التجديد فى الشعر العربى ، وحالت دون ذلك حوائل ليس له فيها دخل كبير قدر ما كان الحائل الأكبر فى ذلك للخديو الذي رفض منه التجديد ، وكذلك لطبيعة العصر والمصريين على السواء .

ومعنى هذا فإن تجديده فى الشعر الغنائى لا يتجاوز هذه المقدمة التى تشير إلى أن شوقياً قد تأثر بالأدب الغربى تأثراً كبيراً ، وانفعلت به نفسه منذ شبابه الغض[2] .

وبجانب ذلك فإننا لا نوافق أيضاً العقاد ومندور على زعمهما أن شوقياً تأثر بنظريات العقاد التى نقـــد العقاد على مقتضاها شعر شوقى الغنائى ، ولذلك تراه يلجأ إلى ضرب من الشعر جديد على الأدب العربى وهو الشعر التمثيلى . نحن لا نوافق على هذا الزعم لأن شوقياً قد وضع مسرحيته « على بك الكبير » عام ١٨٩٣ وهو لا يزال يطلب العلم ، وإن يكن قد عاد بعد ذلك فى أخريات أيامه فكتبها من جديد ، وأعطاها وضعها النهائى [3] .

فلجوء شوقى إلى الأدب التمثيلى لم يكن فراراً من إخفاقه فى الشعر الغنائى بعد تبيان العقاد لنواحى ضعفه فيه ، كما يقول العقاد ومندور [4] . وإنما لجأ إلى الأدب التمثيلى ، وجدد فى الشعر الغنائى من حيث موضوعات تجاربة فحسب بعد رجوعه من المنفى ، وذهاب الخديو الذى لم يرتض من شوقى التجديد قبل ذلك ، وطروء عوامل جديدة على العصر غيرت من طبيعته فى القرن الماضى يوم أزمع شوقى على التجديد .

ومن ناحية أخرى فإن شوقياً قد شجعه على التجديد وجود جماعـــة

---

(١) احمد شوقى فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه الشوقيات ، وانظر ص ٢٩ ، ٧٦ وما بعدها من هذا الكتاب .

(٢) الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقى ـ ص ١١ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ٨ .

(٤) المرجع السابق ـ ص ١١ ، الشعر المصرى بعـــد شوقى ، الحلقة الاولى ـ ص ٣١ ، شعراء مصر ـ ص ١٩١ .

الديوان وغيرها من الأفراد الذين اضطلعوا بعبء التجديد وتحويل أدبنا العربي إلى أدب إنساني يعنى بالنفس الإنسانية ويعبر عنها . فان وجود هذه التيارات التجديدية جعلته يأنس إلى أنه ليس فى الميدان وحده ، ولو لم تجمعه بالمجددين رابطة أو منتدى أو يضمه وإياهم اتجاه ، وإنما كان كل منهم مجدداً على طريقته هو وعلى حسب فهمه للتجارب الإنسانية والأدبية .

ونخلص من هذا كله إلى أنه من عسف القول ولا ريب أن يجزم بعض الدارسين بأن شوقياً قد تأثر بنظريات العقاد النقدية فى إنتاجه الشعرى، وأنه لا محل لهذا الزعم بعدما وضحنا موقف شوقى من التجديد والمجددين .

العقاد الشاعر ومعاصروه :

وبقى جانب لا تتم بغيره الإحاطة — ونحن نتحدث عن معاصري العقاد — وهو الحديث عن العقاد الشاعر ، لأنه من معاصرى العقاد الناقد ، وذلك للوقوف على مدى تأثره فى شعره بهذه النظريات .

بيد أنه لا يمكننا أن نصل إلى ذلك قبل أن نتعرف على العملية الشعرية عند العقاد وخلاصة ما يقال فيها إنه يكتب شعره بعاطفته وعقله معا ، فهو يكتب مدفوعاً بعاطفة أصيلة صادقة دفاعة ، فاذا بدأ يكتب جاء عقله من وراء الستار فصقل الفكرة ، وهذب الرأى وأخرجه للناس فى رواء بهيج من الفلسفة والشعور معاً ، فشعره إذن جُماع من اللفظ الصادح والعقل الراجح .

غير أن هذا النهج فى الشعر أتاح الفرصة للدكتور مندور ليقول إن شعر العقاد شعر فكر أو شعر فلسفى، وأن هذ اللون من الشعر آخذ ينمو وينمو حتى أصبح شعر الفكرة عند العقاد دعوة لها قيمتها الأدبية فى نقده للشعر ، ودافع عنها دفاعاً حاراً فى مقدمة ديوانه « بعد الأعاصير » وغيرها من المقالات .

ومعنى هذا أن بعض دعاوى العقاد النقدية ستتبع نتاجه الشعرى وتبنى عليه ، ونحن نسلم له هذا ، لأن هذا اللون من الشعر قد عَجَّت به

دواوين العقاد ، وأصبح واضحاً محدد المعالم فى شعره ، وهذا بطبيعة الحال له دلالته النفسية على نظرية العقاد النقدية الخاصة بشعر الفكرة .

ويمضى الدكتور مندور فى هذا الصدد فيفرق بين أن يتفلسف الشاعر ، وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة فى الحياة والطبيعة ووجهة نظر محددة إليها ، كما أن هناك فرقاً كبيراً بين التأمل الفلسفى الذى يصطبغ بوجدان الشاعر وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه ، وبين التفلسف أو الفلسفة(١)

ويستمر مندور فى تقويم شاعرية العقاد فلا يعترف بشعره المشوب بالقضايا الفكرية التى يعتز بها العقاد وهو عملاق من عمالقة الفكر ، وإنما « يعترف له فقط بتلك الشاعرية الساذجة التى استطاعت أحياناً أن تفلت من العملاق وكبريائه لتشكو الحياة كما شكاها جميع الشعراء فى لغة مباشرة ساذجة على نحو ما رأينا فى مثل مقطوعته التى تحمل عنوان نفثة ، إذ يقول :(٢)

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا عذب المدام ولا الأنداء ترويني الخ

ويعقب مندور على هذه المقطوعة قائلا : فهذه المقطوعة الرائعة لا نخشى عليها شيئاً مما يقوله الأستاذ العقاد نفسه فى مقدمة « بعد الأعاصير(٣).

وهذا المذهب نفسه فى شعر العقاد ، قد ذهبه بعض النقاد ، على الرغم من أنه من تلاميذ العقاد السابقين ، إذ أخذ على العقاد أنه شاعر واعى الذهن حى الطبع ، لا يهوم إلا نادراً ولا يتوه فيها وراء الوعى أبداً ، ومن ثم يكثر فى شعر العقاد تصوير الحالات النفسية وتسجيل الأطر الفكرية وإثبات التأملات المنطقية — إذا صح هذا التعبير — بقدر ما تقل فيه السبحات الهائمة ، والانطلاقات التائهة والظلال الشائعة ، فكل شىء واضح وكل شىء له حدود » (٤) .

---

(١) المجلة يولية سنة ١٩٥٩ العدد ٣١ .
(٢) الجزء الثانى من ديوان العقاد — ص ١٥٤ .
(٣) الدكتور محمد مندور : الشعر بعد شوقى — ص ٤٠ — ٤١ الحلقة الأولى .
(٤) راجع : كتب وشخصيات — ص ٨٨ .

على أنه يرى كذلك أن شعر العقاد الجيد يعوض عنه الرفرفة الطليقة فيه تلك الحيوية المتدفقة ، وعن الإيقاع المتموج تلك الحبكة الرصينة ، وعن الانطلاق الهائم ذلك العمق الدقيق ، وعن سبحات الصوفية التائهة صدق الحالات النفسية .

ويضيف الناقد إلى ذلك أنه يبلغ قمته حين تبلغ الحيوية تدفقها ، فتجرف المنطق الواعى وتغطى عليه . . أما حين يضعف هذا التدفق ، فيتجرد الشعر من اللحم والدم ، ويخيل إليك أن مكانه ليس فى ديوان شعره ، ولكن هناك بين كتبه بين التأملات الفكرية والقضايا المنطقية (١) .

ويمضى الناقد فى تبيان هذه الظاهرة لدى العقاد فى شعره ذاهباً إلى أنه مما يزيد فى وضوح هذه الظاهرة أن الإيقاع فى شعر العقاد جزء من طبيعته تلك ، فهو إيقاع واضح محدد رصين ، تقل فيه الرفرفة الطليقة والتموجات الشائعة ، ولكنه يتدفق فى غزارة وعمق حين تتدفق الحيوية فى الإحساس والتصور ، وقد يرف فى بعض الأحيان ويرق — ولكن هذا قليل — ويضعف ويخفت حينما يكون المجال التأملات التجريدية والتجارب المنطقية .

وفى مقام التمثيل للتدليل على هذه الظاهرة ، يورد الناقد أبيات العقاد التالية(٢) :

أيما لفظة جرت من فم المرأة امرأة
تجعل الزوج من فئة والأخلاء من فئة
ليس بالجسم وحده يعرف الجنس منشأه

ويعقب على هذه الأبيات بما يتضمن أنك تشعر أمام تجربة كاملة صادقة لها وزنها فى فهم الطبائع وإدراك المشاعر . . ولكنها بعد ذلك ليست

---

(١) ، (٢) راجع : كتب وشخصيات ص ٨٨ ، ٨٩ .

شعراً ، وليس مكانها ديوان العقاد إنما مكانها فى «خلاصة اليومية[1]» وفى التأملات التجريدية ، وإنك لن تصغر من قيمتها حين تضعها فى موضعها . فإنها جزء من ذخيرة الإنسانية فى تجاربها الصادقة الأصيلة ، ولكنها قضية عارية من الصور والظلال ، ومن الإيقاع أيضاً[2] .

ويعلل هـــذا الناقد أسباب افتقار شعر العقاد إلى الحرارة واكتمال الشاعرية ، إلى أن طاقته الشعرية أقل من تصوره للشعر ، وذلك لأنه لم يفرق بين الفكرة الشعرية والإحساس الشعرى ، فالفكرة الشعرية شىء جميل قيم وثمين ، ولكنها لا تصبح شعراً إلا حين ينبض بها الشعور من الداخل ، حتى لينساها الفكر الواعى ، وحتى لتكون جزءاً من حياة صاحبها الشعورية[3]»

ومن هنا تراه يطالب بفهم الشعر على أساس آخر غير ما يفهمه العقاد وإن كان فهم العقاد للشعر قد كان مرحلة للتطور قامت بدورها فى النهضة وغير أنه قد آن لنا أن نخلفها فهم للشعر جديد[4] .

ومن ناحية أخرى أخذ بعض النقاد على بعض شعر العقاد « قسوة القالب » وعنى به أن يحتجن الشعور الطليق فى ثوب أضيق وأقسى مما يلائم هذا الشعور الطليق »[5] .

ومعنى هذا أن العقاد لم يستطع أن ينسج شعره على مقتضى نظرياته النقدية ، مما دعا بعض النقاد إلى أخذ ذلك عليه ومحاسبته فى هذا الشأن .

ويقودنا الإنصاف إلى أن نعترف للعقاد بأن شعره يتجلى فيه مبدأ نقدى دعا إليه وهو « الوحدة العضوية » إذ تتمثل فى شعره تمثلا واضحاً ،

---

(١) يشير الى اسم كتاب للعقاد اصدره فى عام ١٩١٢ وهو باكورة كتبه .

(٢) راجع : كتب وشخصيات ـ ص ٨٩ .

(٣) راجع : مجلة الكتاب فبراير سنة ١٩٤٨ ـ ص ٢٤٨ .

(٤) المرجع السابق نفس الصفحة .

(٥) راجع : مجلة الأسبوع ٢٥ يولية سنة ١٩٣٤ العدد ٢٥ .

ولكى نقف على هذه الحقيقة سنستشير شعر العقاد بالتحليل الموجز عسانا نعرف من أمرها الشيء الكثير .

غير أننا قبل أن نستشير شعر العقاد فى هذا الصدد نحب أن نشير إلى أن الوحدة العضوية ليست على نسق واحد ، ولكنها متعـــددة ، فهناك الوحدة الثابتة ، وهذه تتضح فى القصيدة التى تعتمد على عنصر قصصى مثل قصيدته « ترجمة شيطان » التى دفع الشاعر إلى وضعها ما انتابه فى أواخر الحرب العالمية الأولى ، وفى إبان الحوادث المصرية الأولى من الشك والغيظ فتمثل فيها قصة شيطان ناشيء سئم حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء ، لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة . . غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ، ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الآلهية ، . . فجهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون ، ويستهل هذه القصيدة بقوله[1] :

صاغه الرحمن ذو الفضـــل العمـــيم غسق الظلمـــاء فى قـــاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجـــيم عـــبرة فاسمـــع أعاجيب العـــبر

وهذه الوحدة تسمى بالوحدة الحدسية الاحتمالية التى لا يتحكم فيها سوي قدرة الشاعر على خلق بنائها بناء حياً ، لأنها من اختراعه وإبداعه ، فجاءت على هيئة قصة ، ولكنها مع ذلك ثابتة لا تقبل التغيير ولا التبديل .

وبجانب ذلك توجد الوحدة التى تعتمد على النغم ، وليس أدل على ذلك من قصيدة « آه من التراب » وهى فى رثاء الكاتبة « مى » زيادة ، إذ أعطت لنا صورة نفسية متكاملة للكاتبة ، ومع الصورة أعطت لنا إحساس العقاد بالفجيعة فيها ، تاماً بأنغامه الشجية وألوانه القاتمة .

والوحدة العضوية فى هذه القصيدة واضحة كل الوضوح ، وهى

---

(١) العقاد : ديوان العقاد جـ ٢ ـ ص ٢٣٨ .

تنمو نمواً داخلياً حياً ، يتخذ من التصوير النفسى والإحساس بالفجيعة مادة بنائه ونموه .

ولكن هذا النمو الحى يشكله النغم ويلونه الصوت ، فهى كالقطعة الموسيقية الجنازية التى تصور منزلة الميت وفداحة خطبه . وهذه القصيدة هى التى يقول العقاد فى مطلعها :

أيــن فى المحفـــل مى يا صحـــاب عودتنا ها هنا فصـــل الخطـــاب
عرشها المنبر مـــرفـــوع الجناب مستجيب حـــين يدعـــى مستجاب
أيــن فى المحفـــل مى يا صحـــاب ؟

على الرغم من أن هذه القصيدة تعتمد على التشكيل التنغيمى والتلوين الصوتى ، فإن الأفكار الجزئية التى تناولها الشاعر لا تتنافر بل تتعاون جميعها فى إحداث الأثر المراد ، ولم يشرح الشاعر فكرة ثم يعود إليها ، أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها بعد انتقاله منها إلى غيرها ، وهو منتهى ما تصل إليه القصيدة التى لا تعتمد على عنصر قصصى من الوحدة العضوية ، وذلك لأنه لم تتساو الأجزاء فى القصيدة بحيث لو وضعت بعض الأجزاء أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة وتحدث الأثر نفسه ، مع أن تساوى بعض الأجزاء الواحدة فى القصـــيدة يقع كثيراً فى تلك القصائد التى لا تعتمد على عنصر قصصى ، ولكن العقاد رائد الوحدة العضوية ما كان ليقع هذا التساوى بين الأجزاء فى شعره الذى تعتمد وحدته العضوية على التنغيم والتلوين الصوتى ، فهو يعرف كيف يترجم عن مشاعره وكيف يرتب فكره فى شعره . ومن هنا كانت الوحدة العضوية فى هذه القصيدة واضحة كل الوضوح بحيث لا تستطيـــع أن تغير أو تبدل فى كلمات البيت الواحد فضلا عن أن تغير مكان الأبيات بعضها ببعض ، ولا تتأثر القصيدة بذلك .

وعلى أية حال فهى أكبر دليل على استخدام الشاعر لمبادئه النقدية

فى شعره . بحيث تواكبت أصالته وموهبته الفنية فى الشعر مع ذوقه الأدبى على إخراج هذه اللوحة الفنية الرائعة التى تبدو فى الصور والأخيلة ، والأفكار الجزئية تتعاون جميعها على رسم الصورة العامة التى تتقدم فى القصيدة على حسب منهج الشاعر فى وصف شعوره ، والتى تنمو نمواً داخلياً حياً ، متخذاً من التصوير النفسى والإحساس بالفجيعة مادة بنائه ونموه ، ولكن هذا النمو الحى يشكله النغم ويلونه الصوت ، ومعنى هذا بوضوح أن الوحدة الثابتة هى التى تشبه الوحدة فى المسرحية ، والتى تعتمد على عنصر قصصى ، سواء أكان هذا العنصر تاريخياً أم غير تاريخى . غير أنه إذا كان غير تاريخى فتسمى الوحدة فيه حدسية احتمالية ، بمعنى أنه لا يتحكم فيها سوى قدرة الشاعر على بنائها بناء حياً ، لأن القصة من اختراعه هو .

ومعنى هذا أيضاً أنه قد بدا فى شعر العقاد نوع آخر من الوحدة العضوية ، وهو الوحدة القائمة على التنغيم والتلوين الصوتى ووصف المشاعر ، كما حدث ذلك فى قصيدته فى « مى» .

وبجانب ذلك توجد الوحدة العضوية التى يسميها النقاد وحدة غير ثابتة ، وهى التى لا تعتمد على عنصر قصصى تاريخى أو غير تاريخى ، وتتساوى فيها أجزاء القصيدة الواحدة فى موضعها من القصيدة ، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء ، أو الأبيات ، مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة وأحدثت نفس الأثر . غير أن هذا النوع من الوحدة يشترط فيه ألا تتنافر الأجزاء أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها بعد انتقاله منها إلى غيرها .

ونجد مثل هذا النوع فى شعر العقاد ، وذلك مثل قصيدته « بعد صلاة الجمعة » وهى تصور عدداً من النماذج البشرية يستنفد مختلف مشاعر الناس عقب الصلاة الجامعة ، والوحدة العضوية فيها خلاياها الألوان لا الأنغام ، لأن الموقف تصوير لا تلحين ، والصورة فى تمامها عبارة عن شخصيات مفضوحة الأعماق ، مكشوفة الأسرار يتلو بعضها بعضاً فى حشـــد من الناس

متفرقين بعد الخروج من صلاة الجمعة ، وليست هذه الشخصيات بغريبة عن الحشد ، ولكنها عناوين لصنوف هذا الحشد المتباين النفوس والمشاعر : وهذه القصيدة هى التى يستهلها بقوله :

على الوجوه سيمة القلوب فانظر إلى المسجد من قريب
وقف لديه وقفة اللبيب فى ظهر يوم الجمعة المحبوب
إنك فى حشد هنا عجيب

وفى هذه القصيدة نلاحظ من غير عسر ، أن نغير من مكان النماذج فيها ، وليس هذا علامة خلل فى البنية الحية أو وحدتها العضوية ، لأن أمكنة هذه النماذج لا تغير ولا تبدل فى تكامل الصورة ، ولكن هناك عاملا يثبت كل نموذج فى مكانه من القصيدة ، وهو التتابع فى حشد المصلين ، تتابع هذه النماذج بأمكنتها نفسها أمام الشاعر ، لأن ذلك يساعد على ما كان بين أيدينا غائباً عنا من صور الحياة وأنماطها لأنه يجلوه فى مرآة نفسه الخاصة .

ولعل هذا النوع من الوحدة هو الذى جعل فريقاً(١) من النقاد يذهب إلى أن العقاد لم يستطع أن يطبق دعوته النقدية للوحدة العضوية فى شعره ، وراحوا يأخذون بعض الأبيات ويرتبونها ترتيباً آخر على نحو آخر زاعمين أن المعنى لم يتغير .

وفى اعتقادنا أننا إذا فهمنا — وفهموا معنا — هذا النوع من الوحدة العضوية وطبيعته لخرجنا من هذا الفهم بأن العقاد لم يخالف مبدأه النقدى الذى يتضمن الدعوة إلى الوحدة العضوية ، لأن المقصود من الوحدة فى هذا الموقف أن يشبع الخاطر فى القصيدة ، ولا ينفرد كل بيت بخاطر فتكون بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة .

ومن ناحية أخرى فان هذا النوع تختلف فيه نظرة الشاعر ونظرة القارئ . وأقرب مثال على ذلك أن الشاعر إذا أراد أن يصف محبوبته فإنه

---

(١) من هؤلاء محمود العالم وعبد العظيم أنيس والدكتور مندور .

يبدأ بوصف ما هو أهم فى نظره والذى كان سبباً فى وقوعه فى شراك حبها ، فشاعر يبدأ بوصف رجليها لأنهما هما اللتان تساعدانها على المجئ له ، وآخر يبـــدأ بوصف عينيها لأنهما السبب فى أسره وفتنته ، بل هناك من يبدأ بالحديث عن حادثة وقعت لحبيبتـــه لأنها السبب الذى أتاح الفرصة للقائه بها ، وربما كانت هذه الحادثة منفرة للقارئ والناقد معاً . غير أنها فى الوقت نفسه حادثة حبيبة إلى نفس الشاعر والمحبوبة على سواء .

ومهما يكن من أمر فان للمسألة صلة بفهم التجربة ووجهة النظر فى ترتيب صورها ، والذى لا شك فيه أن من الاعتساف فى تطبيق الأقيسة المنطقية والمسائل الرياضية على القصيدة الشعرية بدعوى الوحدة العضوية .

ولعلنا قد استطعنا أن نبين للقارئ مدى تطبيق العقاد لهذا المبدأ النقدى على شعره . .

أما من ناحية شكل القصيدة ، فقد استخدم العقاد القافية المتنوعة فى كثير من قصائده مثل « ترجمة شيطان »(١) و « رثاء مى »(٢) و « بعد سنة» (٣) وغيرها .

وإلى هنا نرانا قد تحدثنا عن الأثر الخاص فى الجيل السابق على العقاد ، وفى معاصرى العقاد ، وفى العقاد نفسه .

أثر نظريات العقاد فى النقد :

وإذا كنا قد ذهبنا إلى أن العقاد قد أثر فى بعض شعراء الجيل السابق عليه ، فيبدو أنه قد فقد ذلك التأثير فى هذا الجيل نفسه من النقاد ، لأن النقد فى ذلك الجيل الذي سبق دعوة العقاد النقدية ، كان أكثره يسير على المدرسة الفنية وأسسها البلاغية ، ونعنى بهذه المدرسة . المدرسة التقليدية ،

---

(١) العقاد : ديوان العقاد جـ ٤ ــ ص ٢٣٨ .
(٢) العقاد : أعاصير مغرب ــ ص ١١٢ وما بعدها .
(٣) المرجع السابق ــ ص ٥٢ .

التى كان من أئمتها حسين المرصفى ، وحمزه فتح الله ، وسيد بن على المرصفى وغيرهم ممن يصل إلى درجتهم فى النقد أو يقصر عنها .

ومعنى هذا أن النقـــد كان ينتهج نهجاً لغوياً فى الأغلب الأعم ، تأثرياً فى النادر الأقل . وقد عاصر العقاد آخر هؤلاء النقاد وهو المرصفى الثانى ، ولم يحدثنا العقاد أنه قد تأثر به ، لم يقل لنا ذلك فى كتاب من كتبه ، أو يقال ، أو حديث سواء كان إذاعياً أو فى ندواته الخاصة .

مصطفى صادق الرافعى :

ولم يبق أمامنا إلا أن نتوجه إلى عصره هو لنبحث عن أى أثر للعقاد ربما يكون قد حدث لناقد ما من معاصريه .

وفى هذا المجال يحدثنا العقاد — فى قسوة ولهجة عنيفة — أن مصطفى صادق الرافعى فى نقده لنشيد شوقى قد سرق بل أنتهب منه نقده الذى وجهه العقاد إلى شوقى فى كتابه الديوان فى الأدب والنقد[1] ، وراح العقاد يعدد بعض ما أخذه الرافعى من نقده :

قال العقاد فى شروط النظيد القومى : يجب « ألا يكون وعظاً بل حماسة ونخوة ، وموضوعاً على لسان الشعب[2]» .

وعلى هذا يتهم العقاد الرافعى بأنه رجع إلى نشيده فحرر منه ما استطاع بضمير المتكلم فقال :

إلى العـــلا فى كل جيـــل وزمن فلـــن يمـــوت مجـــدنا كلا ولن

وقد كان هذا البيت فى الطبعة الأولى من النشيد نفسه :

إلى العـــلا فى كـــل عصر وزمن فلـــن يموت مجـــد مصر لا ولن

وبعد أن طوى الرافعى ذلك الضمير ، وقف يصيح مؤنباً شوقياً على قوله :

---

(١) العقاد : الديوان فى الأدب والنقد (من فصول من النقد عند العقاد) — ص ١١٠ .

(٢) المرجع السابق — ص ٦٢ — الرافعى : النشـــيد المصرى الوطنى — ص ١٩ الطبعة الثانية سنة ١٩٢٠ .

على الأخـــلاق خطوا الملك وابنوا فليس وراءهـــا للعـــز ركـــــن
أليس لـــكم بوادى النيل عـــدن وكوثرها الذى يجـــرى شهيـــاً

ويسأله « وممن هذا الوعظ يا ترى ؟ أمن الشعب لنفسه أم من شوقى للشعب ؟ » كما سألناه من قبل « فمن الذى يأمر المصريين هنا ويناقشهم هذه المنافسة » . وكما انتقد العقاد شوقى « بأنه استوطأ نمطية الفلسفة والمواعظ »[1] .

ويمضى العقاد فى مناقشة الرافعى فى نقده الذى زعم العقاد أنه استلبه منه قائلا : « وإذا قيل اليوم لبنى مصر هيا مهدوا للملك ، ومكانكم تهيا ، فهل يقال لهم هذا بعد مائة سنة ، وبعد ألف سنة وما شاء الله ، وإلى آخر الدنيا ، ولا يزالون الدهر كله فى تمهيد » .

وعقبنا على قول شوقى عن الشمس « ألم تلك تاج أولكم مليا ؟ ؟ » بأن شوقى وقع فى خطأ تاريخى فى نشيد أمة تفتخر بتاريخها القديم ، لأن الشمس لم تكن تاج الفراعنة ، ولكن كانت معبوداً لهم ، وكانوا يزعمون أنهم من سلالاتها[2] .

يتحدث الرافعى فى نقـــده لهذا النشيد بما لا يخرج عن هذا المعنى والألفاظ أيضاً مدعياً أننا سنظل طوال الدهر كدأبنا فى يومنا هذا ، فنظم لنا نشيداً ، لا نخطى به فى جميع العصور أن يتهيأ مكاننا ، وألا نبرح نشرع فى التمهيد ، ونأخـــذ فى الاستعداد ونبدأ برسم خطط الملك ونهم بتشييد الأركان .

على أن زعمة أن هذه الشمس كانت تاج أولية المصريين خطأ بيّن ، وإنما كانوا ينتسبون إليها ويعبدونها ، فلعله يريد بلفظ التاج هنا معنى مجازاً يفسد العبارة من جهة أخرى ويحيلها وثنية صرفاً فيصح البيت من داء بداء[3] .

---

(١) العقاد : الديوان ـ ص ٦٣ ، الرافعى ـ ص ٧٩ فى نشيده ط ثانية .
(٢) العقاد فى الديوان ـ ص ٦٣ ، ١١٢ ، الرافعى ـ ص ٧٨ ، ٧٩ فى نشيده .
(٣) الرافعى فى نشيده ـ ص ٧٨ ، ٧٩ .

ويعيب العقاد على شوقى أن نشيده على الرغم من سهولة عبارته وخلوه من الكلمات العجمية ، فان نم عن إعنات المقيد المجهود ، فخففت فيه ثلاث همزات تخفيفاً معيباً ، واستعصى الوزن والقافية على صاحبنا حتى صير « سئلت » « سيلت » ، و « تهيأ » تهيا ، « وشيئاً » شيأ ، نعوذ بالله من الشى. فعاب الرافعى على شوقى أيضا هذا التخفيف زاعماً أن هذا التسهيل فى همزة « سيلت» لم يفهمه إلا القليل ، وقد سأل عنه طوائف من الأساتذة فما أدركوه

ويعقب العقـــاد قائلا : فمنذ الآن له مندوحة عن سؤال طوائف الأساتذة الذين لا يدركون ما يدركه بهذه السهولة[1] ؟ ؟

ويروى العقاد فى نقده أن بعض الملحنين والظرفاء يستقبحون تلحين إحدى مقطوعاته التى يقول فيها :

تطاول عهدهم عـــزا وفخـــراً فلمـــا آل للتـــاريخ ذخـــــراً

يستقبحون ذلك ، لأن التنوين لابد أن يسقط فى الإنشـــاد فيخلفه المد وترجيع الصوت ، وإذا انتهى المنشد مثلا إلى كلمة « فخراً » ومد بها صوته ورجعه فأى رائحة تفوح منها . يعقب العقـــاد على ما يزعمه الملحنون بأنه لا يبالى بهذا النوع من النقد ولكنه يعذر المنشد . .

ومع ذلك فان هذه الملاحظة أيضاً لم يتركها الرافعى فى نقده ، إذ روى هو كذلك عن الأدباء والملحنين أنهم تنادوار بقوله (فخراً » وجعلوا الكلمة معرض نوادرهم وقالوا : إنها مما لا يذوقه أحد الشعراء من طعم كلامه ، ولسنا بسبيل هذا السخف فلتدعه ، وشوقى أبصر منهم بالذوق[2] .

ويستضعف العقاد هذه المقطوعة :

لنـــا الهـــرم الذى صحب الزمانا ومن حـــدثانه أخـــذ الأمـــانا
ونحـــن بنوالسنا العـــالى نمانـــا أوائـــل علمـــوا الأمم الرقبـــا

---

(١) العقاد فى الديوان ـ ص ٦٣ ، الرافعى ـ ص ٨٣ .
(٢) العقاد : الديوان ص ٦٥ ، الرافعى ـ ص ٨٤ .

ويعلل هذا الضعف بأن الناظم قد ساقها مساقاً ليس فيه من نشوة الفخر ما تهتز له النفوس ، فاستضعفها الرافعى كذلك ، وتلف متعجباً : كيف غفل شوقى عن أن يحتال للفخر بهذا المعنى الضخم ، ويجعل له وجهاً تأنس له النفس المصرية فيخرجها من خفى إلى جلى ، ويأتيها بصريح بعد مكنى ؟ .

وحينما ينقل العقاد عن بعض أعضاء اللجنة أنه لما تليت هذه المقطوعة :

على الأخلاق خطوا الملك وابنوا فليس وراءهـــا للعـــز ركـــن
أليس لكم بوادي النيـــل عـــدن وكوثرهـــا الذي يجـــري شهيـــا

قال إن البيت الثانى مبعثر ، وسأل : ما العلاقة بين النصح ببناء الملك على الأخلاق وتشبيه وادى النيل بعدن والكوثر . . ؟

لم يشأ الرافعى أن يترك هذا المأخذ أيضاً ، غير أنه قد زوى وجهه عن القائل والراوى وصاح : فاذا كان لهم بوادى النيل عدن وكوثرها

لم يشأ الرافعى أن يترك هذا المأخذ أيضاً ، غير أنه قد زوى وجهه عن القائل والراوى وصاح : فاذا كان لهم بوادي النيل عدن وكوثرها فاذا؟ هل صاروا بذلك من أهل الجنة ؟ وهل يحتاج أهل الجنة إلى هذه الموعظة (١)

وآخر نقد وجهه العقاد إلى هذا النشيد هو ما يتضمنه أنه نقل عن آخر من هذه اللجنة نقده لهذا البيت(٢):

جعلنـــا مصر ملة ذى الجـــلال وألفنـــا الصليب عـــلى الهـــلال

وافق العقاد على هذا النقد مدعياً أنه انتقاد سديد ، لأننا إن سمينا الوطن ملة ذى الجلال ، فماذا يكون الإسلام والمسيحية اليهودية ؟

وهذا النقد نفسه كما مما وجهه الرافعى إلى شوقى ، وذلك حين يقول : فاذا زعم أنه يريد بملة ذى الجلال الدين مطلقاً قلنا له فان القوم على ذلك

---

(١) العقاد : الديوان ـ ص ٦٢ ـ ٦٣ ، الرافعى ـ ص ٨٣ .
(٢) العقاد : الديوان ـ ص ٦١ ، الرافعى ـ ص ٨٠ .

لا يزالون بين مسلمين ومسيحيين وإسرائيليين ، وكل هذه الأديان ملة ذى الجلال ومغنى هذا أننا ما جعلنا مصر شيئاً غير ما كانت(١) .

وفى تصورنا أن نقد العقاد للنشيد بهذه الصورة نقد جزئى لا يتفق وما دعا إليه العقاد من نقد الجزء فى إطار الكل ، وخلاصة ما يقال فى نقد الجزء على هذه الصورة ، أنه يتفق ومنهج النقد العربى القديم ، الذي كان يغفل العمل الأدبى باعتباره كلا مشتملا على أجزاء ، وينظر فى الوقت نفسه إلى هذه الأجزاء منفردة . .

ويختم العقاد مناقشته للرافعى فى هذا الصدد بقوله : « هذا كله ولا إشارة إلى الديوان ولا كلمة التى أخذها بعض أعضاء لجنة الأغانى على إشارة إلى الديوان ولا كلمة يستشف منها أحداً تقدمه إلى هذا النقد ، مع أن العقاد قد قيد فى نقده الكلمات التى أخذها بعض أعضاء لجنة الأغانى على النشيد ، قيد هذه الكلمات لهم ، وأبى أن يدخلها فى كلامه مع أنها أهون وجوه النقد التى أخذها على النشيد ، وذلك على حد تعبيره .

ويذهب العقاد إلى أن الرافعى لعله قصد إلى ادعاء هذا النقد عنوة ، وأنه قد بيت النية على ذلك ، ومن هنا تأتى عدم إشارته إلى من سبقه ، ومن هنا أيضاً تراه قد كتب على الرسالة التى ضمنها نقده أنها طبعت فى نوفمبر سنة ١٩٢٠ ، ونسى أنه ضمنها فى صفحة ٦٧ كتاباً للأستاذ منصور عوض مؤرخاً فى ١١ ديسمبر سنة ١٩٢٠(٢) .

وكان هذا الخطاب رداً على اللجنة الفنية بنادى الموسيقى الشرقى التى يرأسها ، حين أعلن منصور عوض رأيه فى نشيد الرافعى ، وحينئذ تبرأ نادى الموسيقى من نقده وادعى أنه يعبر فيه عن رأيه هو وذلك ٢ ديسمبر سنة ١٩٢٠ ، وكتب منصور عوض هذا كله فى صفحة ٦٤ وما بعدها من رسالة الرافعى .

---

(١) العقاد : الديوان ـ ص ٦١ ، الرافعى ـ ص ٨٤ ـ ٨٥ .
(٢) العقاد : الديوان ـ ص ١١٣ ـ ١١٤ .

وإذا صحّ أن هذه الرسالة قد طبعت بعد الديوان[1] فهل معنى هذا أن الرافعى قد سرق هذه المآخذ النقدية من العقاد كما يزعم العقاد ؟ وهل معنى هذا أيضاً أن الرافعى لا يستطيع أن يصل إليها بنفسه . .

حقيقة : إن الرافعى قد أعلن أن حركة التجديد فى الشعر قد أفادته على الرغم مما بها من سوءات ، وذلك حين يقول : « وعلى ما نزل بالشعر العصرى فقد استقلت طريقته وظهر فيه أثر التحول العلمى والانقلاب الفكرى وعدل به أهله إلى صور الحياة بعـد أن كان فى أكثره صوراً من اللغة ، وأضافوا به مادة حسنه إلى مجموعة الأفكار العربية ، ونوعوا منه أنواعاً بعد أن كان كالشىء الواحد ، واتسعت فيه دائرة الخيال بما نقلوا إليه من المعانى المترجمة من لغات مختلفة »[2] .

حقيقة قد أعلن ذلك ، لكن هل يعنى ذلك أنه يرشحه للوصول إلى المآخذ السابقة التى ادعى عليه العقاد أخذها منه ؟ ؟

وإذا أمعنا النظر فى مآخذ الرافعى على نشيد شوقى وتساءلنا : إلى أى حد اتفقت مع مآخذ العقاد على نفس النشيد ؟

وقد تهدينا الإجابة عن السؤال الأخير إلى الإجابة عن السؤال الأول ، وتكون فيصلا فى الحكم بين هذين الناقدين المتخاصمين . .

وفى هذه الإجابة نقول إن مآخذ الرافعى تكاد تكون منطقية تمام الانطباق من حيث أفكارها وألفاظها على مآخذ العقاد .

ومهما يكن من أمر فان الديوان قد صدر قبل رسالة الرافعى ، ومن ثم تكون مآخذ الرافعى على نشيد شوقى قد استوحاها من نقد العقاد لشوقى .

ومعنى هذا أن الرافعى قد تأثر بنقد العقاد لشوقى ، ولذا فإنه أخذ يحاكيه فى نقده من حيث الاتجاه الفكرى والأدبى واللغوى .

---

(١) صدر الجزء الاول من الديوان فى اول يناير سنة ١٩٢١ ، والثانى فى فبراير ، وصدرت بينهما رسالة الرافعى .

(٢) مصطفى صادق الرافعى : وحى القلم للرافعى جـ ٣ ـ ص ٢٧٩ .

وقد يقال أن الرافعى كان مستقلا فى نقده ولم يأخذ من العقاد أو يتأثر به ، لكن ردنا على ذلك قد ضمنه العقاد المناقشة السابقة حين قال : ولما أراد أن يعتمد على نفسه فى وجه من أوجه النقد لم نذكره ، وظن أنه فاتنا ، أبلغ فى الفند والسخف ، فنعى على شيد شوقى خلوه من لفظتى الحرية والاستقلال [1] ، فتى رأى هذا الأعمه أمته تتغنى بأنها ليست ممن حوموا الحرية والاستقلال ؟ وتنيه فى مفاخرها بما ليس يتحقق لها كيان بدونه[2] ؟ »

ومما يرجع عدم استقلال الرافعى فى المآخذ السابقة لدينا أن نقده الباقى للنشيد كان نقداً لغوياً خالصاً ، مقطوع الصلة ، مبتوت الوشائج بهذه الملاحظات التى وجهها كل من الرافعى والعقاد للنشيد .

---

(١) مصطفى صادق الرافعى : النشيد المصرى الوطنى : ص ٧٤ .

(٢) العقاد : الديوان ـ ص ١١٤ .

خاتمة

وضح من مطافنا الطويل فى دراستنا للميراث النقدى قبل العقاد أنه قد اتجه اتجاهين : أحدهما ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكان بعثاً ويقظة فقط ، لأنه رجع بالنقد الأدبى إلى عصور ازدهار العربية فى نقدها وأدبها فى القرن الرابع الهجرى وما تلاه .

وقد رأينا كيف تخلص النقاد من المماحكات الشعرية والتعقيدات المنطقية عند السكاكى وأمثاله كما تخلصوا من المناقشات اللفظية من نحوية أو لغوية عند علماء الأزهر فى حلقات دروسهم . ثم رأينا كيف كان النقد لغوياً يتمتع ببعض الذاتية من جهة والموضوعية من جهة أخرى ، معتمداً فى حكمه على الذوق ، مائلا إلى الاستطراد .

وموجز ما قلناه فى أكثر من موضع أن مقاييس النقد فى حركة البعث ، تتمثل فى أن المثل الأعلى الذى يحتذيه الأدباء فى هذه الفترة هو الأدب العربى القديم ، فهم يحاكون بناء القصيدة القديمة فى أغراضها وفنونها وأوزانها وقوافيها ، وفى قيامها على وحدة البيت ، واستقلال كل بيت استقلالا تاماً فى لفظه ومعناه عن سائر أبيات القصيدة ، وفى الوقت نفسه كانت أساليبهم صورة للأساليب العربية القديمة المستوفية لشروط البلاغة والفصاحة كما تتمثل فى علومها والمعانى والبديع .

وقد شرحنا فى دراستنا لهذه الحركة أن النقد الأدبى لم يكن إلا صورة للاتجاهات النقدية القديمة ، التى كانت سائدة إبان صور الأدب العربى الزاهية — وذلك باستثناء أديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق فى محاولتهما النقدية —

لأن النقد فى هذه الفترة كان يعنى بجزئيات العمل الأدبى من غير التفات إلى وحدته ، أو تقويم فنى على حسب هذه الوحدة فضلا عن تقويمه الاجتماعى ولم يكن فيه وعى بمعنى الأدب الموضوعى (كالقصة والمسرحية) ، ولم يستطع أن يربط بين الأدب والمجتمع ولا أن يلم بالأصول الفنية الخاصة بوحدة العمل الأدبى .

وقد وضح من خلال دراستنا للميراث النقدى كذلك أن العوامل التى ابتعثت النقد الأدبى بصورته القديمة قد اطرد نموها ، وتضافرت على توجيه النقد الأدبى وجهة أخرى تمثلت فى حركة التجديد وسارت فى تواز مع الخلق الشعرى . وقد لاحظنا أن هذه العوامل أدت إلى انقسام النقاد فريقين أحدهما محافظ والآخر مجدد ، وكان لكل فريق منهما اتجاهه الذى سار عليه ودافع عنه بكل ما وسعته الحجة .

وقد ترتب على هذا أن اتجه النقد الأدبى اتجاهين : أولهما : لا جديد فيه وإنما كان استمراراً للاتجاه التقليدى المحافظ ، وثانيهما : كان اتجاهاً متطوراً يتمثل فى محاولات تهدف إلى تحديد ماهية الأدب ، ومنه الشعر بصفة خاصة باعتباره أهم الأجناس الأدبية المألوفة عند العرب ، وأخذ هؤلاء كذلك ينعون على الشعر العربى — بعد النهضة البارودية — أنه يرسف فى أغلال من التقليد ، وخروجهم على تلك التقاليد الصدئة البالية .

وقد بينا أن حركة التجديد قد انحصرت فى الشعر الغنائى ، لأنه أصل أجناس الأدب العربى وأعرقها ، كما أنه استأثر بالنصيب الأوفى من النقد الأدبى القديم كما بينا أن هؤلاء المجددين الذين خاضوا معركة التجديد ، لم يؤثر واحد منهم فى الآخر فى ميدان التجديد ، لأن كلا منهم كان يمتاح من النقد الأدبى الأوروبى فى اللغة الأوروبية التى يجيدها ، أو مترجماً إليها ، وذلك لكى يحطم تلكم القيم الصدئة البالية فى شعرنا العربى ونقده ، أو يعمل على إضعافها فى نفوس الناس الذين يدينون بها ، وليحل محلها قيماً شعرية

أخرى استمدها من مطالعاته فى الشعر الغربى أو نقده .

وقد عرفنا فى دراستنا لحركة التجديد أن حسن توفيق العدل قام بمحالة ناجحة فى دراسة تاريخ آداب اللغة العربية ، وبحث فيها عن الحياة العقلية والبيانية فى الأمة العربية فى مختلف عصورها ، وعن نشأة اللغة العربية وتدرجها ومدوناتها ، وذلك لأنه يرى أن تاريخ آداب اللغة تابع فى تقسيمه للتاريخ السياسى أو الدينى فى كل أمة ، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون فى العادة عامة ، فإما أن تبعث الأفكار وتحرك الأميال لمزاولة المعارف ، أو تكون سبباً فى وقوف الحركة الفكرية فى الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من الضعف أو الوهن .

كما عرفنا أن ثورة نقاد حركة التجديد لم تكن مقصورة على مناهج دراسة الأدب ، بل تجاوزتها إلى الحديث عن النظريات والمبادىء النقدية السائدة فى الآداب الأوربية ومحاولة تطبيقها فى الشعر العربى حتى يساير العصر والتقدم الحضارى فى الشرق .

وقد أثبتنا أن فريقاً من النقاد عاب على القصيدة العربية فقدانها للوحدة لأن الابتداء بالغزل فى القصيدة داع إلى ابتذال الغزل ووصف الغرام . إذ لا محرك إليه إلا التوطئة للمديح ، فجاء أكثر ما نظم من هذا القبيل غير مثير للعاطفة ولا مؤثر فى النفس ، وإن كثر فيه الحنين والأنين . بخلاف ما يقصد به شخص معين .

وقد بينا أن حركة التجديد تضمنت ثورة على شعر المدح الذى كان يعج به الشعر العربى آنذاك ، إذ نعى شوقى على الشعر العربى ، أنه حصر نفسه فى دائرة المدح ، وأن الشعراء اتخذوا الشعر حرفة تقوم بالمدح ، كما بينا أن سليمان البستانى عد من المغامز التى توجه إلى الشعر العربى المدح وتبذل الشعراء فيه ، حتى جعلوا الشعر صناعة للتكسب ومهنة للاسترزاق ، فكاد يمتهن الشعر وتنحط طبقة الشعراء فى عيون عظماء الأمة . .

وقد رأينا كيف نعى دعاة التجديد على التقليد وحملوه تبعة انحطاط الشعر العربى ، ثم دعوا إلى الصدق فى التجارب الشعرية ومجاراة الشاعر لعصره .

ورأينا كيف أخذوا على الشعر العربى أنه ذاتى مقصور على حوادث الشعراء أنفسهم ، والإبانة عما يكنه الشاعر منهم من شكوى أو وجدان ، أو حكاية واقعة غرامية أو حماسية ، يبرزون المعانى الشعرية فى ذلك كله كما تصور لهم نفوسهم .

• • •

وفى هذا الخضم من المحاولات النقدية التى قام بها نقاد حركة التجديد والتى تهدف إلى ترقية الأدب ، ظهر العقاد ليقوم بالدور الفعال فى وصل أدبنا ونقدنا بالأدب والنقد العالميين . .

وقد بينا فى دراستنا لمقوماته الشخصية كيف ابتلى فى نشأته الأسوانية بالنقيضين على مفترق الطريق منذ طفولته الباكرة . . وقد كان مفترق الطريق على أبعد ما تكون الشقة بين النقيضين فى أساليب الحياة ، فقد كان الجمود على التقاليد ممثلا فى أساليب أهالى أسوان ، وقد كان التجديد فى تلك الأساليب يتراءى إلى غاية مرماه لدى أولئك الأوربيين الوافدين على أسوان . ومن هنا كان مفترق الطريق فى نشأته باعثاً على تفكيره فى خير أسلوب للحياة تستقيم به الحياة والأخلاق فى هذا البلد وفى هذه الظروف ، ومن هنا كذلك قاده مفترق الطريق إلى الجرأة على النقد الاجتماعى والفكرى .

كما بينا غرابة أطواره فى طفولته ، إذ كان ينزع إلى التأمل الدائم إلى النيل فى جلسته عند « قصر ملا » وتأمله فى الحشرات ومراقبتها ، وأسراب طيور الكركى وسيره وراءها حتى كان يصل إلى الشلال ليلا .

وقد ربطنا بين تأمله فى الأشياء وبحثه عن جواهرها ، ومقته للصنعة فيما بعد فى الشعر بما فيها من وشى وبهرج محاولا الوصول إلى لباب التجربة والنظرة إلى الأشياء نظرة كلية يرفدها الوعى الكونى الذى يتمتع به العقاد .

وقد تعرضنا لدراسة ميله إلى الصحافة ، وعرفنا كيف نشأ لديه وهو تلميذ بمدرسة المواساة الابتدائية بأسوان حين أصدر مجلة التلميذ المخطوطة ، كان يعارض فى مقالاته فيها مقالات عبد الله نديم فى مجلة الأستاذ ، وما الذى كان يقصده من ورائها وما التجديد الذى أدخله على أسلوب الصحافة المصرية فى مطلع القرن هذا ، إذ كان أول من أدخل الحديث الصحفى فى الصحافة المصرية ، بالحديث الذى أجراه مع سعد زغلول وزير المعارف آنذاك ، وغيره من الأحاديث التى أجراها — غير مسبوق بها — مع كبار المسئولين فى مصر .

وقد أتاح له اشتغاله بالصحافة المصرية الفرصة للتعرف بالأدباء والمفكرين فى مصر والبلاد العربية ، إذ كانت القاهرة مركزاً للدعوات القلمية فى ذلك الحين ، ومن هنا كانت معرفته بالمازنى وشكرى زميليه فى مدرسة الديوان التى كان لها أثرها فيما بعد . ثم أوضحنا كيف كانت تمضى حياته الفكرية مساوقة لحياته الأدبية ، وتحدثنا فى الوقت نفسه عن نتاجه فى ميدانى الفكر والأدب على السواء .

وفى حديثنا عن مدرسة الديوان تعرضنا للبواعث التى أدت إلى نشأتها ، وكيف كانوا يتعرضون بالنقد للشعراء التقليديين ، وكيف كانوا يساندون بعضهم بعضاً فى الحملات التى كانوا يشنونها على دعاة القديم ، وكيف كانوا يقدمون أعمال بعضهم إلى القراء .

وكثيراً ما ردد بعض الدارسين أن العقاد كان يتورى فى الخلاف الذى حدث بين المازنى وشكرى ، وأنه قد ظلم شكرى ظلماً اضطره إلى الانطواء والعزلة إلى آخر ما قالوا من دعاوى تصم العقاد وتشينه ، ولكنهم لم يحققوا هذه الدعاوى بدراسات تستند إلى الواقع . .

وقد رجعت إلى الصحف فى تلك الفترة ، ورجعت كذلك إلى تلاميذ شكرى والمازنى فثبت لى أن شكرى هو المسئول عن تلك الخصومة ،

وأنه كان ظالماً غاية الظلم حينما ضم العقاد إلى المازنى فى خصومته ونقـــده بأسلوب لا يليق ، ومع ذلك فإن العقاد التزم الصمت إزاء عنف شكرى ، بل كان يمنع المازنى من التعرض له بالنقد ، لأنه كان يؤمن بأن شكرى مريض ويحتاج إلى التطلف معه .

كما ردد بعض الدارسين دعوى أن شكرى كان أستاذاً للعقاد فناقشها وأثبت أن هذه الدعوي لا تقوم على سند علمى صحيح ، وأن العقاد هو الذى قدم الجزء الثانى من ديوان شكرى عقب تعرفهما بشهور ، وفى المقدمة تبينت أصالة العقاد وعبقريته وقد بذل العقاد جهداً كبيراً فى إرساء مبادئ مدرسة الديوان النقدية ، ومن هنا قادنا الإنصاف إلى أن نعده إمام هذه المدرسة التى حمل لواءها ناقداً وشاعراً إذ وصل جهوده فى ميدان النقد فعمق مفاهيم هذه المدرسة وقيمها ، ومضى يناوئ دعاة القديم فى النقد والأدب من أجلها ، معلناً عليهم الثورة العارمة فى نقده لهم وللقديم معاً ، غير أنه لم يكن فى نقده هداماً للقديم فحسب ، بل إنه كان بناء كذلك ، ولا يستطيع ناقد أن يبنى قبل أن يهدم ويزيل الأنقاض .

وقد بينا ما أحدثته مدرسة الديوان فى الأدب من روح الاستقلال ، وما دعت إليه من الصدق فى التعبير ، وأنها رفعت الأدب من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه . كما بينا أن تجديدهم وإن اقتصر على الشعر الغنائى إلا أنه يحمل فى طياته تطوراً خطيراً فى جميع جوانب الحياة الإنسانية ، إذ أنهم دلفوا من خلال الحديث عن الشعر إلى هدم القيم البالية العتيقة فى الفـــكر والاجتماع ، ومن ثم كان التجديد فى الشعر الغنائى ونقده أساس النهضة الأدبية التى يشتمل عليها عصرنا الحديث .

وفى حديثنا عن العقاد السياسى ربطنا نظرته إلى السياسة بنظرته إلى الأدب ، لأنه يرى أن السياسة على صلة بالأدب كما يعرفه ويميل إليه ، إذ أنها تستهويه بمبادئها الإنسانية المطلقة ، لا بمبادئ العصبية الضيقة ، وتتصباه بالنظرة

الجمالية الفنية لا بالنظرة التى تحصر الحياة فى الأنظمة والقوانين . ومن ثم فانه ينعى على كثير من المشتغلين بالسياسة فهمهم لها على أنها أصوات وأحزاب ، وقوانين وشرائع ، ومعارضة وتأييد ، وأن الأمور التى تطرح فى معترك الأحزاب هى الأمور التى تدور عليها حقائق الحياة وأسرار الوجود وأحكام القضاء .

وقد رأينا كيف كان العقاد يحارب الرجعية والاستبداد حين خطب فى البرلمان سنة ١٩٣٠ وقال « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه ». ثم رأينا كيف كان يؤمن بالديموقراطية ويدافع عنها ، لأن قيامها فى الأمة دليل على مزايا كثيرة فى تلك الأمة ، أو دليل على أن الأمة فى معيشة طيبة ومعاملة حسنة ، وأنها ذات أخلاق لا ضرر من إطلاق الحرية لأصحابها ، وأطوار لا تعدو طوقها ولا تستعصى عليها ، لأنه يرى أن الحرية الإنسانية تراث التاريخ كله ، كما يتجلى من جملة أدواره وأطواره ، وليست عرضاً متقطعاً تبديه صفحة من التاريخ هنا وهناك ثم تطويه صفحة تليها إلى غير رجعة .

كما بينا أن العقاد فى الوقت الذى لم يكن أحد من المفكرين يعرف فيه حقيقة الاشتراكية بل قبل أن تقوم الثورة الشيوعية فى روسيا أيضاً ، ذهب عام ١٩١٢ إلى أنه ليس لإنسان حق فى أن يحتجز من الثروة العامة إلا بقدر ما يقدم لها من العمل . فالرجل يسقط حقه فى التصرف بثروته متى انقطعت أعماله بموته ، وعلى الهيئة الاجتماعية الإنفاق من ريعه على من يهمه أمرهم من بعده ، ويخالفها فى كل ما يؤدي إلى حرمان الفرد من حريته الفكرية والشخصية ، وذلك فى حديثه مع « إميل لودفيج » حينما زار مصر . ولكنه ينكر على الاشتراكية ألا يتمتع كل إنسان بثمرة تفوقه فى المعارف أو المواهب العقلية على سواه ، لأن الناس لم يطبعوا على غرار واحد فى العقل والفضل .

وفى تعرفنا على خلائقه الكبرى أبطلنا الزعم القائل بأن العقاد مستبد برأيه

قليل الصبر على مناقشيه ، لأنه لا يكره المناقشة بل إنه ليطلبها ويستدعيها ، وينفر من الجلساء الذين لاعمل لهم غير التسليم والإذعان والتأمين على ما يقول من غير إعمال فكر أو شحذ قريحة . وإنما يكره العقاد المناقشة حينما يشعر أن الذى يناقشه يتعالى عليه أو يتعالم أو يضمر غرضاً غير الاقتناع بالحجة الظاهرة .

ورأينا حينما تعرضنا لعقيدته أن معرفة الذات الإلهية بوساطة النظر العقلى والدليل المنطقى لا ترقى إلى مرتبة اليقين ، لأنه يعتقد أن الأذواق الصوفية الصادرة عن البصيرة والإلهام هى وحدها التى تستطيع الوصول إلى معرفة الذات الإلهية ، كما تستطيع مشاهدة كل ما يصدر عنها فى الكون من آيات الحق والخير والجمال ، وأنه لا يقف بمقتضيات العقيدة عندما تحدث به الفقهاء من الواجبات التى تترتب على الإيمان وتعتبر أثراً له ، لأنه يرى أن مقتضيات العقيدة أوسع وأعمق من أن تقف عند هذه الأشياء ، وبمقدار ما يحققه الإنسان من خير للانسانية يوزن إيمانه .

وفى دراستنا للأسس الجمالية رأيناه يذهب إلى أن الجمال هو كل ما يملى للنفس فى الشعور بالحرية الموروثة ، وكل ما يجنبها الشعور بالفوضى أو الشعور بالامتناع والتقييد .

ثم رأيناه يستخدم الحرية بعدة معان ، فهناك الحرية بالمعنى العام ، وتتمثل فى التغلب على العوائق التى تقيدها ، أو تختار بينها إذا لم تقدر على مغالبتها ، وذلك لأنه لا تتأتى لنا حريتنا فى فضاء مطلق لا عائق فيه ، ولا قوة نزن بها قدرتها ونعرف لها قيمتها . وهناك الحرية بالمعنى الخاص المستلزم للوعى والراجع إلى الإرادة ، لأن الحرية فى تصوره حينئذ هى العنصر الذى لا يخلو منه إدراك الجمال أو خلق الجمال فى عالم الحياة .

وعرفنا رأيه فى الحرية من حيث هى وسيلة فنية تتمثل فى التغلب على العوائق الفنية ، واستلزامها بذلك للقيود . كما عرفنا أن هناك نوعاً من الحرية

يتمثل فى أنها غاية الغايات ، فيستخدمها العقاد على أنها الغائية دون غاية . ثم عرفنا لدى العقاد الحرية بمعنى الانطلاق قائمة على الحركة .

وقد بينا نوعاً آخر من الحرية لدى العقاد وهو نقيض الفوضى ، كما أن الجمال نقيض الاضطراب والاختيار ، وذلك لأن الحرية تستلزم الاختيار والمشيئة ، وليس للفوضى اختيار ولا مشيئة ولا غاية .

ثم بينا أن الحرية المنظومة ، أو الحرية التى تظهر بين قيود الضرورات هى سر الجمال فى الفنون ، كما أنها سر الجمال فى الحياة ، وأن أمنية الإنسان القصوى التى يتطلع إليها من الحياة والفنون هى الحرية لا القوة ولا الغنى ولا السعادة نفسها ؛ إذ هو يطلب القوة والغنى ليكون حراً ، وهو ينال السعادة بفضل الحرية ولا ينال الحرية بفضل السعادة .

وقد رأينا العقاد ينتهى إلى أن الحرية والفن أمران متميزان ، لأن الحرية المنظومة فى الحياة لها قيمة خلقية واجتماعية . ثم رأيناه كيف بذل جهداً كبيراً فى تبيان صفات الجمال ، وانتهى إلى أن الجمال ليس بصفة واحدة محدودة ولكنه صفات كثيرة منوعة تتراءى لنا فى الأشكال والألوان والأصوات والمعانى ، وقد تجتمع هذه الصفات معاً فيتم الجمال ويتسق ، أو تتفرق فينقص أثره ويختلف مدلوله .

وعرفنا أن العقاد يرى أن الجمال هو غاية الحياة القصوى التى هى أسمى من جميع ما تناله المنافع والأغراض ، وأن الحرية هى سر الجمال فى الفنون ، وسر الجمال فى الحياة .

وفى دراستنا لعلاقة الجمال بموضوعه رأينا العقاد يفرق بين الجمال من حيث هو موضوع التصور والإدراك التجريدى للعقل .

وقد بينا أن العقاد يرى فيما يختص بعلاقة الجمال بالحرية ، أنه لا يعرف شعوراً إنسانياً يناقض الشعور بالجمال كما يناقض الشعور بالحرج والامتناع واحتباس الفكر والخاطر والإحساس ، ولا يعرف شعوراً إنسانياً يوافق

الشعور بالجمال كما يوافقه الشعور بالانطلاق والاسترسال واطراد الفكر والخاطر والإحساس ، ومن هنا لا يكون الجمال أبداً فى معناه بعيداً من الحرية ولا تكون الحرية أبداً فى معناها بعيدة من الجمال .

وقد حاولنا أن نستخلص ما كتبه العقاد فى جمال الفن وجمال الحياة فرأيناه يرى فى هذا الصدد أن الجمال واحد فى الفن والحياة لا يختلف فى جوهره ، وإن اختلف فى أوصافه ومظاهره ، ثم رأيناه يذهب إلى مجاوزة جمال الفن للحياة بعامة حينما يرى أن الفن صورة مختصرة من جمال الحياة نرسمها لأنفسنا لنتبعها بالأمل والاحتذاء .

وفى حديثه عن نماذج الجمال الإنسانية رأيناه يذهب إلى أنها تتمثل فى نماذج ثلاثة : النموذج العصرى ، ونموذج العرب ، ونموذج اليونان . كما يذهب إلى أن العرب أصح ذوقاً من المجملين فى المحترفين العصر الحاضر ، لأنهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغى أن تكون ؛ ومن هنا كان ذوقهم ذوق الفطرة السليمة التى لم يفسدها الترف ولم يغيرها بدع الحضارة .

وقد بينا أن العقاد يفرق بين مظهر الجمال من جانب ، وتذوقه أو إدراكه من جانب آخر ، وذلك حين يذهب إلى أنه من سهو الفكر أن يعتقد بعض الناس أن المرأة أخبر بذوق الجمال لأنها جميلة فى أعين الرجال ، لأنه ليس باللازم من اتصاف الشىء بالجمال أن يتصف بذوق الجمال ، أو يشعر به أحسن شعور أو أقل شعور ، ثم بينا أنه ينتهى إلى أن شعور المرأة بالجمال محدود ، وقد تكون تابعة فيه أو خاضعة للإيحاء والشهرة سواء من الجماعات أو الأفراد .

وفى دراستنا للجمال بين الشكل والمعنى رأيناه يذهب إلى أن الجمال فى الفن والطبيعة معنوى فى غايته ومضمونه ، وأن الأشكال لا تعجبنا وتجمل فى نفوسنا إلا لمعنى تحركه ، أو لمعنى توحى إليه ، لا فرق فى ذلك بين أشكال الوجوه الآدمية والأعضاء الحية ، وبين ما دون ذلك من الصور التى تخفى

فيها معـــانى الحسن أو تبعد الشـــقة بينها وبين ما تومئ إليه .

ورأينا كيف بذل العقاد جهداً كبيراً فى علاقة الجمال بالخلق من حيث مواصفاته الخارجية ، إذ يرى العقاد أن الشاعر غير مطالب بها ، لأنه يعتمد فى هذا الصدد على الصدق الفنى اعتماداً كلياً ، وعلى الناقد أن يفرق بين الشاعر الذى يصف فيصدق فى وصفه ويأتى وصفه بليغ الأداء ، وبين الشاعر من ناحية أخلاقه ، لأن مناط حكم الناقد على الشاعر ألا ينكر عليه البلاغة إذا كان الشاعر بليغاً ، لأنه لم يكن على خلق كريم .

ورأينا كيف يعتبر العقاد أن الشر غير الجمال ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، فقد يكون الشر فى جميل ، وقد يكون الجمال فى شرير ؛ ومن هنا ينطوى وصف الشر فى وصف الجمال ، ويجمع الشاعر بين الوصفين ، ولا مطعن عليه فى الذوق أو الفن أو الإحساس ؛ لأن تصور الشر فى ذاته غير عمله وتسويغه ، فلا حرج على أحد أن يتصور الشر ويعرفه ، ولكن الحرج أن يعمله ويستحسنه ، والحرج عليه فى هذا إنما يكون من ناحية الأخلاق لا من ناحية البلاغة والتصوير . ثم رأينا أنه على الرغم من وضوح مبادئ العقاد حول الجمال والخلق ، فان العقاد نفسه يخلط بين الجمال والخلق حينما يذهب إلى أنه لا يجد فى الفضائل والأخلاق خصلة معدودة فى الخصال الجميلة المحمودة إلا كان فيها معنى من غلبة الحرية على الضرورة ، وحكم الإرادة الباطنة على البواعث الخارجية .

وقد بينا كيف بذل العقاد جهداً كبيراً فى تبيان موقف الشاعر بين الحق والجمال ، ثم بينا كيف اعتبر الشاعر الذى يهمل المعنى الصادق إيثاراً لجمال الأسلوب إنما يهمل ذلك لسببين : أحدهما أن يكون التعبير عن ذلك المعنى الصادق بأسلوب جميل مستحيلا كل الاستحالة ، أى أن يكون ذلك المعنى الصـــادق مقضياً عليه ألا يبرز إلا فى قالب دميم من اللغة والأسلوب . والآخر ، هو إحساسه بالعجز عن إفراغ ذلك المعنى فى قالب البلاغة والجمال.

وفى دراستنا للجمال والجلال لدى العقاد بينا أن حديثه عنهما حديث عام لا يرقى إلى مستوى ما كتبه الفيلسوف الألمانى « هيجل » حينما ذهب إلى أن فكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل تتضمن شرح تطور الفن إلى آخر ما بيناه فى هذا الصدد . كما حاولنا أن نستخلص ما كتبه العقاد عن رأى العلماء فى الجمال ، مثل « ماكس نوردو » ومناقشته لآرائه وعيبه على منطقه حين يحصر المعرفة والإدراك فى المعامل والأرقام ، ولا يتيح للفكر ولا للإحساس أن يخطو خطوة وراء التشريح والتحليل . وحين يجعل القيمة كل القيمة لأن تتولد الحياة من اختلاف جنسين ، وأن تنشأ من اجتماع حيين منفصلين ؛ ومن ثم رأينا العقاد يناقش هذه الدعوى ، فيعترف للغريزة الجنسية بقوتها وعمقها وكثرة تفرعها وتوزعها فى جوانب الإحساس ودخائل التفكير ، وبأنها على اتصال وثيق بشعور الجمال ومطالب الفنون ، ولكنه فى الوقت نفسه يرى أنها نتيجة للشعور بالجمال لأنها هى التى تخلق الرغبة فى الجمال ، وإنما الرغبة فى الجمال هى التى تخلق العاطفة الجنسية بمظاهرها المختلفة فى الكائنات .

وينتهى فى نقاشه إلى أن الغريزة الجنسية أصل كل شعور بالجمال ، وأن الحياة نفسها لا جمال لها إلا من حيث إنها علاقة بين ذكر وأنثى ، ووسيلة لإعطاء الحياة لمخلوق جديد ، فان الحياة غاية الغريزة الجنسية ، وليست هى الجسر الذى نعبره إلى الحب والجمال ، ولا تفهم الغريزة الجنسية إلا على أنها مظهر جسدي للرغبة فى التمام والبقاء ، وهى الرغبة التى يسعى إليها الفن من طريقه فيسبق إليها الغريزة بمراحل لا تعبرها إلا فى الزمن الطويل .

وفى دراستنا للذوق رأينا كيف كان له السبق فى تعميق الذوق بحيث يتطلب الذوق من الشاعر أن يمتاز بحس يدرك به مزايا الحس وفوارقه فى غيره من الناس ، بحيث لا تماثل الناس عنده ، كما تماثل الصور المنسوخة ، لأنه لا ينفذ من العلم بنفوسها وملامح ضمائرها إلى ما وراء الظواهر والعنوانين ، ولذا فان إحساسه بهذه النفوس لا يكون على شيوع وتشابه ومجاراة ، فى الوقت

الذى تحيا فيه هذه النفوس وتوحى الحياة إلى من يقاربها . ثم بينا كيف قسم العقاد الذوق قسمين : أحدهما ذوق خالق مُحْيٍ ، ويعنى به المقدرة الخالقة للنتاج الفنى ، وهو يضيف من عنده شيئاً إلى شعور الناس بما يراه ويصفه ويحكيه . والذوق الآخر هو الشائع المكرور الذى يتمنى الجمال ويستحسنه حين يراه مُعروضاً عليه ، ولا يعدو أن يكون هذا الذوق مجرد التذوق والقدرة على الحكم من غير خلق .

وقد بينا أثر هذا الذوق فى الشعر وفى النقد ، إذ رفض النقد الذى لا مقياس له غير ذوق صاحبه ولا يعتمد على المقاييس النقدية المتعارف عليها فى الآداب العالمية . ثم بينا أثر البيئة على الذوق وعرفنا أن إحلال الأذواق الحية محل القواعد الدراسية ، لا يحدث إلا بعد أن تحدث فى الأمة أمور كثيرة متشابكة مختلفة تتناول عناصر الحياة فيها من جميع الأنحاء .

وقد رأينا أن كل ما كتبه العقاد عن الذوق لا يتعدى الذوق الفردى لدى الشاعر ؛ ومن هنا أغفل الذوق الجماعى لدى القراء . ويرجع ذلك إلى أن أكثر ما كتبه فى الذوق يكمن فى نقده لشوقى الذى كان العقاد ينقده ويهدمه .

وقد ظهر من دراستنا للعاطفة أن العقاد يرى أنها تقوم أول ماتقوم على صدق الإحساس وعمقه ، وارتفاع طبقة التفكير ، ومن هنا يحدد علاقة الفكر بالحس والوجدان حين يذهب إلى أن نقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان ، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة ، فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء . ثم بينا أنها من العناصر التى لا يقوم الشعر دونها ، ولابد أن تستمد وقودها من داخل النفس لكى تكون صادقة ، وأن الشعر يستفيد بلاغته ورونقه من العاطفة والشعور معاً .

وقد فهم العقاد أن الشعر ليس هو العواطف وحدها ، وأن العواطف ليست هى الرقة فى الشكوى والأنوثة فى الحنان ، وأنه إذا وجدت العواطف

فى القصيد بهذا الفهم فليس معنى هذا أنه هو الشعر وأنها هى العواطف . ثم بينا أن العقاد ينعى شبهة طالما ترددت لدى نقاد العرب ولدى معاصرينا أنفسهم ، وتتمثل فى أن الشعر يضر به عمق الخواطر المصورة فيه ، وأن الشاعر إذا كان ذا تفكير عجزت طبيعته عن الشعر الجيد ، لأن هؤلاء قد نسوا أن مهمة الشاعر أن يفكر ولكن بصورة مجسمة لمشاعر ، ليشعر الآخرون بأفكاره عن طريق الصور لا بالمنطق .

وقد ظهر لنا أن العقاد يذهب إلى أنه لا يمكن توحد العاطفة مع العقل من جهة الخلق الفنى ، إذ أن عملية التجريد فى العلوم وتأليفها غير عملية إثارة المحسات والعاطفة فى التصوير ، ولاشك فى أن العاطفة نتيجة تفكير ، ولكنه تفكير له طابع المحس المصور . أما من ناحية النتاج الفنى فالأمر واضح بين التجريد فى العلوم والتصوير فى الفن ، ولا صلة بين هذا وشعر الفكرة المصور .

ثم بينا أنه يرى أن كل منطق لا يكون صحيحاً إلا إذا دخل فى حسابه أمران محيطان بنا متغلغلان فينا ، لا مهرب منهما ولا روغان ، ويعنى بهذين الأمرين المجهول أولا والعاطفة ثانياً ، لأنهما راصدان لكل قضية منطقية يهدمانها هدماً مالم يكن لهما فى زواياها مكان مقدور .

وقد وضح لنا من حديثه عن العاطفة بين العشق والغزل طبيعة الغزل الصادق الذى يتمثل فى أنه هو الذى تسمع منه تلك النغمة الساحرة التى ترتفع بالنفس إلى عالم الأحـــلام والأشواق ، وتسبح بها فى فراديس الأفراح والأشجان . ثم وضح لنا كذلك طبيعة العشق الصادق ، واستئثار الرجال بالغزل دون النساء ، وشرحنا وجهة نظره التى تتمثل فى أن المرأة تنقاد للرجل الذى استطاع أن يزعج فيها رغبة العشق انقياد المحبر لا انقياد المنصت المميز بين توقيع حسن وتوقيع أحسن منه ، كما تتمثل فى أن الاختلاف بين الرجل والمرأة اختلاف بين صفات فاعلة مؤثرة تبدو فى العزيمة والبأس والصلابة والعمل والغلبة ، وصفات قابلة متأثرة تبدو فى البر والحنو والعطف والتسليم

فطبائع الرجل مبتدئة نافذة ، وطبائع المرأة ملبية قابلة ، والعشق بينهما هو الشوق الذى يجمع بين طبيعتين تسكن كل منهما إلى الأخرى ، ولا تتم ولا تهدأ إلا بالارتياح إليها ، كما أن العشق بعيد عن الرفق والسلاسة ، وإنما هو شواظ لاذع ، يلتف دخانه بناره ، ويتلهب شوقاً إلى وقوده .

وقد تعرفنا فى حديثنا عن العاطفة والحياة لآراء العقاد فى الحب لدى كل من الشباب والشيوخ ، فهو عند الفتى « وظيفة فزيولوجية » مبهمة يساق إليها بغير هداية ولا تمييز ، لأن الحب عنده جوعة جسدية أو نفسية يشبعها أى شريك يصادقه ويلفيه على مثل حاله من الرغبة والاشتياق ، ثم تعمق العاطفة عنده شيئاً فشيئاً مع تعاقب الأيام وتعاقب ألوان الشعور ، وفى هذه الحالة تتفتح النفس على عالم مسحور حافل بالصور والزخارف والأسرار ، وتجود القريحة بالمعنى البكر والخيال الطريف ، وتتسع للشاعر منادح للاحساس ولوصف الإحساس يركض فيها ركض السبق والتجلية إن كان من السابقين كما أن لمرانة الزمن الطويل فى معالجة الصياغة ، ومداورة المعانى ولسياسة الأفكار والعواطف قدرة تعوض الشاعر العبقرى ما تتحيفه الشيخوخة وتعصف به السنون .

ثم بينا أن حديث العقاد فى العاطفة على الرغم من عمقه فإنه لم يتجه إلا للشعر الغنائى ، وأغفل إغفالا تاماً الحديث عنها فى الشعر المسرحى والقصصى وأرجعنا ذلك إلى أنه قد كان هدفه من النقد هو الشعر الغنائى الذى كان سائداً آنذاك .

وقد ظهر لنا من ثنايا دراستنا لمناهجه فى الدراسة الأدبية أنها متممة لأسسه الجمالية فى النقد ، لأن مناهجه فى دراساته الأدبية تقوم على نظرياته النقدية ، كما ظهر لنا أن هذه المناهج ثلاثة : المنهج النفسى ، والنفسانى ، والعلمى . . وقد شرحنا كل منهج من هذه المناهج على حدة ، وطبقناه على بعض دراساته الأدبية ، ثم بينا أن المنهج النفسى يحوى المنهجين (النفسانى والعلمى) ، لأنه يعتمد على الدراسات النفسية وحقائق الحياة والمعارف العلمية

ومن ناحية أخرى فان المنهج النفسانى يعالج سلوك الشخصية على مقتضى نظريات علم النفس متغاضياً عن التقويم الفنى للشخصية وغير ذلك من الأشياء التى يعالجها المنهج النفسى ، كما أن المنهج العلمى يعالج بعض القضايا التى تدور حول الشخصية ، والتى يعالجها المنهج النفسى ، والتى تتمثل فى أسباب وفاة الشخصية وغيرها مما يدخل فى هذا الإطار .

ومن ثم فان هـــذه المناهج الثلاثة تعيننا على فهم أى مظهر إنسانى للشخصية ، وترجعه إلى بواعثه فى نفس الإنسان ، كما تضطرب فيها الحياة ، لأن كل عمل إنسانى مصدره عن النفوس ، وهو تعبير عما يتدافع منها من تيارات الحياة ، كما أنها تعين على تحليل النصل الأدبى أياً كان جنسه ، لأن مقياس النص بالشعور الإنسانى لا بغيره .

* * *

وفى دراستنا للخلق الفنى رأيناه يقف على حقيقة الخطر من اعتبار الأدب ملهاة وتسلية ، وتتمثل فى أنها تصرفه عن عظائم الأمور وتوكله بعواطف البطالة والفراغ ، وترفع عن الشاعر كلفة الجد والنظر الصادق ، وتعمل على نشأة التزويق والبهرج الكاذب ، والولع بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية ؛ ومن ثم ينفى العقاد أن يكون الشعر لغواً تتلقاه العقول فى ساعات الفتور والضعف ، لأنه لو كان كذلك لما كان له فى حياة الناس هذا الشأن ، ثم بينا أن العقاد يفهم الشعر على أنه حقيقة الحقائق ، ولب الألباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فان كانت النفس تكذب فيما تحس به ، أو تداجى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب . ومن هنا يأبى العقاد أن يحصر الشعر فى تعريف محدود ، لأن ذلك معناه حصر الحياة نفسها فى تعريف محدود ، وأن الشاعر ينبغى أن يتقيد بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو « التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وكل ما دخل فى هذا الباب — باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر ، وإن كان مدحاً أو هجاء أو وصفاً

للإبل والأطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر ، وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث .

وقد شرحنا كيف تطلب من الشعر أن يكون عنواناً للنفس صحيحاً ، ثم بين أنها هى النفس الفنية التى تختلف ما تختلف ولكنها تتفق فى المعدن الأصيل الذى يجمع بينها عند دقة الإحساس وحب الجمال ، والذى يسميه فى بعض الأحيان بالطبيعة الفنية التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته ، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم .

وقد رأينا أن العقاد فى حديثه عن علاقة الشعر بالنفس الإنسانية أنه يسمعنا أصداءها فى جهرها ونجواها وفى شوقها وانقباضها . . وهو فى هذا الفهم يقترب من فهم « هازلت » و « وردزورث » فى علاقة الشعر بالنفس الإنسانية

وفى الحق حرص العقاد كل الحرص على رسم حدود للإبداع بين الصنعة والتقليد ، فذهب إلى أن المعول فى الإبتكار يقع على الصدق فى الشعر ، وأن التجديد يشتمل على شئ مستمد من قريحة الأديب ، بحيث يكون ممثلا لروح عصره الذى يعيش فيه . ثم بينا أن التقليد هو ما ليس للشاعر فيه غير نقل الأشكال والقوالب وحكاية الألفاظ والمعانى .

وقد بذل العقاد جهداً كبيراً فى الوقوف على حقيقة الصنعة فى الشعر ، وأرجع نشأتها إلى التخبط فى فهم الشعر وأثره ، واتخاذ الشعراء له ملهاة وتسلية لأن العيوب التى لحقت بالشعر بناء على هذا الفهم الخاطئ له ، قد كانت الحد الفارق بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع ، ومن هنا نراه يرفض من الشاعر التقليد أو المحاذاه للأقدمين فى أشعارهم .

وقد بينا أن العقاد يعد الصنعة سبباً فى انحطاط الشعر وسقوط أسلوبه ، وفساد الفكر والذوق فيه ، وأن وباء التأنق الذى فشا فى الأدب العربى هو

الذى يقضى على كل ذوق سليم فى الشعر . ثم بينا كيف كان للعقاد السبق فى بناء الحكم على الموقف على الرغم من أن المواقف الأدبية وتعليق الحكم عليها حديثة النشأة فى النقد العالمى وفى الدراسات المقارنة ، ومن ثم فإن نقد العقاد على هذه الأسس نقد يتصل بالكل ، وأنه ثورة فى تاريخ النقد العربى .

وقد صحح العقاد زعم بعض الشعراء الذين فهموا أن التقدم فى الوصف الشعرى إنما هو وصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ذاهباً إلى أن الشاعر يصف ما يحس ويعى ، لا أن يصف الأشياء مجاراة للأقدمين عكساً أو طرداً فى أنواع المجاراة ، وأننا لا نصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة إلا بمقدار ما تبعثه فينا من شعور وما تفتحه لنا من خيال .

ورأينا شعر الطبع فى تصور العقاد يتمثل فى تعبير الشاعر عما يوافق طبعه غير متوخ فيه المحاكاة لغيره ، ويبدو فيه التطابق واضحاً بين الشاعر وشعره ، بحيث يمكن وضع تعريف لصاحبه لوضوح مواهبه وظهـــور خصائصه بين شعراء كثيرين لن تستطيع لأكثرهم تعريفاً ولو جهدت غاية الجهد .

ثم رأيناه يعتبر الصنعة فى الشعر منافية للأصالة ، لأن الشاعر الذى يتمتع بعبقرية خلاقة تعتمد الأصالة عنده على طبعه القويم الذى ترفده قريحته ، إذ آن الشعر هبة فى القرائح كهبة الجمال فى الوجوه .

وقد بينا أن العقاد يعد التفاوت بين شعر الشاعر هو الدليل على حياة الشاعر وطبعه ، بل إنه هو الآية على شاعريته ، لأن الشاعر قد يحكم قلمه ويدعو الألفاظ فتسعفه ، ولكنه لا يحكم طبعه ، ولن يكون الطبع عند دعوته . بل إنما الإنسان عند دعوة طبعه وهو رهن بها توحى إليه سجيته .

وكان مقياسه فى الأصالة يتمثل فى أنها لا تقف عند حدود إمكانات الشاعر الفطرية فحسب ، لأن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية ، يتمثل فى أن يكون ديوان الشاعر مرآة صادقة تتجلى فيها صورة ناطقة لحياته .

وقد رأينا كيف تطور العقاد فيما يختص بمجال الشعر ؛ إذ أنه رجع مما سبق أن أبداه فى كتابه « مطالعات فى الكتب والحياة » حينما ذهب إلى أن الشاعر الذى لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التى ليس فيها غير فرد وتر ، فهى تنطق بصوت واحد من أصوات هذه الحياة ، ولكنها لا تتسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المنوعة ، وأصدائها المختلفة المتجاوبة .

رجع العقاد عن هذا الرأى إلى أن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء ويتفرق الإعجاب بين القراء ، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها ، وهو يعد شاعراً لا غبار عليه ، لأنه يحسن نمطاً من الشعر تصح به الشاعرية .

وموجز ما يستنتج مما قلناه عن الصدق فى مفهوم العقاد يتمثل فى تعبير الشاعر عن عاطفته بغذاء من حرارتها لا بوقود من خارجها ، إذ لا يحلو لها غير ترديد نفسها وتقليب وجوه ماضيها وحاضرها ، لأن أهواء النفس تختار الأسلوب الذى يلائمها ويدور فى جوانب النفس ، لا الأسلوب الذى يدور فى الأذن ونظن فى جوانب الأسماع . كما يتمثل فى النفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته ، وذلك بخلاف مطابقة الواقع فهى جمع معلومات خارجية حول الموضوع لا تمس روحه ولا تدخل فى مقوماته .

وقد شرحنا كذلك كيف يقسم الصدق أنواعاً ، أولهما الصدق من الوجهة التاريخية ، وهو تلك الصفة التى نتحراها حين نبحث عن وقوع الأخطار التى رواها الشاعر فى أشعاره القصصية . وثانيها : الصدق من الوجهة الخلقية وهو الذى نتحراه حين نبحث عن دلالة تلك الأخبار على خلقه وأدبه أهو صادق أم كاذب ، ومخلص فى عقائده الدينية وآدابه الاجتماعية أم موارب فيها ، وقادر على نفسه أم مستسلم لشهواته وغواياته .

وقد بينا أن هذين النوعين لا يحاسب عليهما الشاعر ، ولا يحاسب إلا على النوع الثالث من الصدق ، وهو الصدق الفنى الذى يتضمن صدق الشعور الذى يعبر عنه ، وصدور ذلك الشعور منه عن مزاج أصيل لا تكلف فيه ولا اختلاق . ثم تتبعنا ما كتبه العقاد عن الصدق والمبالغة ؛ إذ ينبغى أن يكون

الشعر الصحيح هو اجتناب المبالغة لأن الشاعر قد يكون مبالغاً مخالفاً لظاهر العلم وإنه مع هذا لصادق فى المبالغة قدير فى الوصف والإبانة .

ورأينا أن آية الصدق — كما يراها العقاد — أن تكون نماذج شعر الشاعر ترجم لكل خالجة من خوالج نفسه الشاعرة ، وأثر من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة ، والشاعر إذا بلغ التوافق بين خلائقه وشعره هذا المبلغ فتلك آية التعبير الصادق ، أو تلك آية الشاعرية والملكة الفنية .

وفى الحق حرص العقاد فى حديثه عن الصدق كل الحرص على تعميقه لكى يقف على ماهيته ، لأن الشاعر إذا كان صادقاً ، ستظهر شخصيته فى شعره وسنعرفه من ديوانه ، لأن ديوانه فى هذه الحالة يكون ترجمة باطنية لنفسه ، وبذلك قضى العقاد على شعر المناسبات أو كاد .

وقد حرصنا على أن نبين أن معرفة الشاعر من شعره فرع عن الصدق لأن الشاعر حين يبعد عن التقليد تظهر شخصيته فى شعره ، سواء تحدث عن نفسه صراحة أو اختفت نفسه وراء خواطر صادقة تعلن عن صاحبها ، وتبين عن خصائصه وآرائه ومشاعره وذات نفسه .

وقد بينا أن العقاد لم يذهب هذا المذهب إلا فى الثلاثينيات ، لأنه نعى قبل ذلك على بعض النقاد القدامى جعلهم الفرق بين شعر الطبع وشعر التكلف هو شعور الشاعر بنفسه ، فان خيل للناقد وهو يقرأ القصيدة أنه نسى الشاعر ولا يذكر إلا شعره فالشاعر مطبوع ، وإن كان يلوح له وجه الشاعر بين بين حين وحين من خلال أبيات القصيدة فهو عنده متكلف صناع ، ثم بينا أن العقاد قد تطور من حيث هذا المبدأ ، وأصبح يشترط فى الشاعر أن تعرف شخصيته من شعره بمعنى أن تكون له ملامح واضحة يعرفه بها القراء .

وقد رأينا أن هذا المبدأ النقدى لدى العقاد يعتمد على المنهج النفسى الذى ينتهجه فى دراسة الشعراء وتصوير شخصياتهم ، وقابلنا بينه وبين

« سانت بوف » فى دراسته « لشاتوبريان » ، كما قابلنا بينه وبين « هازلت » الذى يتحرى إظهار نفس الشاعر من خلال شعره ، لأن الشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه فيندفع فنياً إلى الكشف عن خبايا النفس أوالكون استجابة لهذا الشعور فى لغة هى صور إيحائية لاصور مباشرة .

ثم مضينا مع العقاد فى تطبيقه هذا المنهج الذى سماه « شعر الشخصية » على الشعراء ، كما طبقه على شعر النساء وانتهى من تطبيقه عليهن بأن شخصياتهن لا تظهر فى شعرهن ، وأنهن لا يتمتعن بالعبقرية الفنية التى يتمتع بها الرجال ، وأن شعرهن عبارة عن ديوان واحد يصح أن ينسب لشاعرة واحدة .

وقد أثبتنا أن العقاد قد تغالى فى هذا الحكم على النساء وعلى مقدرتهن الفنية ، ودللنا على ذلك بتقدير العقاد لشاعرتين من الشاعرات المعاصرات . ثم أثبتنا أن العقاد لم يتطلب من الشاعر أن تبدو من خلال شعره الفردية بمعنى أن يتحدث عن حالاته الخاصة التى تمثله فرداً يشترك فيها مع الأفراد الآخرين ، وإنما تظهر شخصيته باعتباره شخصية إنسانية ، فيعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزية وأن يتسم بسمة ، لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة ، وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها .

ثم بينا مدى فهم العقاد للذاتية والموضوعية من حيث علاقتهما بشعر الشخصية وأثبتنا أن شخصية الشاعر تظهر فى كل من التجارب الذاتية والموضوعية على سواء ، وطبقنا هذا المبدأ على فهمه لشيكسبير ، كما طبقناه على قصيدة « ترجمة شيطان » للعقاد نفسه ، وعلى شعر شوقى فى وصف النفس الإنسانية ووصف مناظر الدنيا .

وقد رأينا كيف يعلق العقاد على الدلالة النفسية فى النقد أهمية كبيرة ، حتى غدت تلك الأهمية تكون اتجاهه النقدى الذى يشير عليه فى النقد ، وكاد أن يكون هذا الاتجاه مذهباً ، وقد شرحنا كيف يستخدم كل من العقاد وطه حسين

التفاوت فى شـــعر الشاعر فى الدلالة على شخصـــيته ، فى حين يرى العقاد أن هذا التفاوت فى شعر الشاعر بين جيد وردئ ومعبر عن صحته وعن سقمه ، أدل على شخصية الشاعر وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع شعره هو موضوع حياته ، والمرء يحيا فى أحسن أوقاته ، ويحيا فى أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات فى حين يرى العقاد ذلك ينكر طه حسين شخصية مجنون ليلى معتمداً فى إنكاره على تفاوت شعره ، لأن شعره لا يدل على شخصية ظاهرة ، ذات وحدة شاعرية وعواطف غير متباينة .

وموجز ما يستنتج مما قلناه فى حديثنا عن الوحدة العضوية ، أن العقاد يرفض أن يخلط الشاعر فى قصيدته بين موضوعات متعددة ، لأن الشعر ما هو إلا كلام ، فان كانت له ميزة على الكلام المبتذل فميزته أنه أجمل وأبلغ وأحسن وضعاً للمعانى فى مناسباتها ، ومن ثم لا يجوز للشاعر أن يستهل قصيدته بالغزل صادقاً أو مستعاراً ، لأن ذلك لا يقبله تفكير عاقل ، أو يذهب إليه تخمينه ، وما هو إلا ضرب من التسلية والرياضة والتفكه والكذب الصراح فى الإحساس .

ولطالما ردد النقاد العرب القدامى فهمهم للوحدة العضوية على أنها إجادة وصل الأجزاء فى القصيدة بحيث يتخلص الشاعر من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة . . إلى آخره ، بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجاً معه .

ولكننا رأينا العقاد يفهم — غير مسبوق فى ذلك — وحدة العمل الأدبى ، ورأينا كيف كان ناضج الوعى فى إدراكها ، وإدراك معنى التجربة الشعرية ووحدة القصيدة العضوية ، بحيث تكون القصيدة عملا فنياً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسه كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن

الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسده .

ثم بينا أنه ليس معنى ذلك أن تكون الوحدة العضوية بناء هندسياً وإنما يريد منها أن تكون وحدة نفسية شعورية وفكرية بمعنى أنه لا يريد أن تكون تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما يريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر ، فتكون كالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة .

وقد بينا كيف كان العقاد عميقاً فى فهمه للوحدة العضوية منذ شبابه الأدبى حينما نقد قصيدة حافظ إبراهيم فى البرنس حسين فى نوفمبر سنة ١٩٠٩ على مقتضى الوحدة العضوية ، وقابلناه برأى طه حسين .

وقد شرحنا موقف الصورة من الوحدة العضوية كما فهمه العقاد ، ويتمثل فى أن علاقة الصورة الشعرية بالقصيدة المبنية بناء عضوياً حياً علاقة الجزء بالكل ، إذ أنك تنتقل بين أبيات القصيدة من صورة إلى صورة ، ومن منظر إلى منظر ، ومن حركة إلى حركة حتى تأتى عليها وقد استعرضت فى خيالك متحفاً واسعاً من الأشكال والخطوط عملت فيه القريحة والنظر واشترك فيه الفن والإحساس وروى لك الشاعر فى قصيدته أصدق الرواية عن عين تلمح فتعى ، ونفس تحس فتستوعب ، وخيال يدخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسمات .

ثم تحدثنا عن أهمية الخيال فى الصورة الشعرية والنتائج الفنية التى تترتب به كعضوية الصورة ، والبنية الحية فى القصيدة والحركة الداخلية فيها . واعتمدنا فى توضيح ذلك على ما كيفه الدكتور هلال فى هذا الصدد ، إذ قرر أن الرومانتيكيين يرون أن عضوية الصورة لازمة للشعر الغنائى وذلك لأنه لايعتمد على الحدث ولكن على الصورة ، ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى ، كى تحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر

ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله .

ثم رأينا كيف يطبق العقاد الوحدة العضوية على شوقى ، ويثبت تفكك قصيدة شوقى ، ويرجع ذلك إلى تعلقه بالأعراض دون الجواهر ، وأن صوره الشعرية لا تتعلق بالحقائق الجوهرية والمعانى النفسية ، بل بمشابهات الحس العارضة .

وقد بينا أن العقاد يرى أن الوحدة العضوية تقوم على خيط نفسى يربط بين أبيات القصيدة ، ويؤدى إلى تساوق الفكر والشعور فيها فتتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها .

كما بينا موقف النقاد القدامى من الوحدة العضوية ، إذ تحدث عنها بعضهم وفطن إليها ، ولكنه فهم أن معنى الوحدة العضوية هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة .

واتضح لنا من خلال دراستنا للخيال أن العقاد كان من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الخيال بكل ما يندرج تحته من تقسيمات ، كما تحدث عن أهميته ووظيفته فى الشعر فى نقدنا الحديث .

وقد رأينا أن الصورة الشعرية تمر بمرحلتين فى تصور العقاد : الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل وهو الإدراك الحسى ، والأخرى رد من الداخل إلى الخارج وهو التعبير ممتزجاً بالخواطر التى تتلقاها النفس . ثم رأينا أن الصورة لكى تكون جيدة لابد لها من التشخيص وهو ملكة خالقة تستمد قدرتها من الشعور حيناً ، أو من دقة الشعور حيناً آخر .

وقد بينا أن التشخيص الشعورى غير التشخيص الذى هو حيلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ، ويوحيها إلينا تداعى الفكر وتسلسل الخواطر . كما بينا أن الشاعر القدير هو الذى يستطيع نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، وهذه القدرة هى عماد التصوير المطبوع ، فلا ينظر الشاعر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً ، وأخذت

فى العمل موفقة مجيدة . وإذا تمت للشاعر القدرة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، فان العقاد يرى أن شعره لا ترى فيه إلا صوراً تتوالى عليك بالمناظر التى تبصرها بالعين والخواطر التى تتلقاها النفس والحركات التى تؤلف بين ما ترى وما تحس ، تأليف الشريط المتحرك لما انطبع عليه من الأشكال والفصول .

وقد رأينا العقاد يريد أن يجسم الشاعر المعانى الكامنة فى النفوس ، وأن ينتقى منها الجديد المبتكر ، لا القديم المعاد ، ويريد أن يترجم الأجسام إلى معان وأفكار نجتليها ونتصورها فى أذهاننا بدلا من أن نلمسها بحواسنا . ثم رأينا أن التصوير المطبوع يتمثل فى اللون والشكل والمعنى والحركة ، والحركة أصعب ما فيه ، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه ، بحيث تصبح الصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ، ولاحظ من حظوظ العين واللمس ، ومن ثم فان مهمة الشعر أن يعنى بوصف الحركات النفسية ، لا بوصف المشاهد المحسوسة ، وإن الشاعر إذا وصف جمال المرأة وصف أثرها فى النفس ، ولم يشغل فنه بتصوير المحسوسات فيها ، إلا من حيث هى دلالة على الخوالج والعواطف .

وقد بذل العقاد جهداً كبيراً فى دراسته للبهرج والدلالات العقيمة للصورة ودور الكلمات فى الصورة الشعرية ، والصورة الشعرية والرمزية ، والتصوير الشعري والأخلاق والأصالة ، والوضوح والغموض فى التصوير مع بيان أن الوضوح المفرط فى عبارات الشاعر يشل حركة الخيال ويبطل عمله ، وأنه يجب على الشاعر أن يرفع ذلك « النقاب الشفاف » كلما تسنى رفعه من غير إخلال بالمعنى ، أو تعطيل لمتعة الخيال .

وقد شرحنا علاقة الخيال بالصورة ، ورأينا العقاد يقسمه نوعين : الخيال العام ، وهو ما يقابل الخيال الأولى لدى « كوليردج » هو القوة الحيوية

التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً، ويشترك فيه جميع الناس فى عمليات المعرفة بما فيهم الإنسان البدائى، وقد خلق الخيال الأولى للإنسان قبل أن يخلق العقل، ثم جاء العقل ليتممه ويأخذ منه لا ليلغيه ويصم دونه أذنيه.

والخيال الشعري: وهو ما يقابل الخيال الثانوى فى تسمية «كوليردج» له صدى للخيال العام، وذلك من حيث اتفاقهما فى نوع العمل فى الدرجة والطريقة. ويتمثل الخيال الشعرى فى تناوله للحقائق ليبعثها جديدة، ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، ولا يجوز له بحال أن يتناول الحقائق ليمنحها ويناقضها، ولو فعل ذلك، فان فعله هذا لا يعنى فيه عذر، ويقوم هذا الخيال بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين مظاهر الحياة الكبرى للحياة.

وقد بينا أن العقاد انتفع بما كتبه فى الخيال كل من «كوليردج» و«شيلنج» وأن ذلك لا يغض من قيمته الأدبية، لأن هذين الناقدين قد انتفعا بدورهما من «كانت» وتأثرا به هما و «وردزورث»، وأن انتفاع النقاد من بعضهم بعضاً، وتأثر بعضهم ببعض أمر طبيعى لم يخرج عن المألوف فى تاريخ النقد، لأن الأصالة المطلقة مستحيلة، ولكن على شرط أن ترفد الناقد العبقرية التى تمكنه من وضع الأسس النقدية. وبذلك نكون قد أحللنا نظريات العقاد النقدية فيما يختص بالخيال محلها من النقد العالمى.

وعلى الرغم من أن الخيال والوهم ملتبسان فى آراء النقاد ومختلطان فى أعمال الكثيرين من الشعراء، فان العقاد استطاع أن يفرق بينهما تفرقة حاسمة، إذ ذهب إلى أن الخيال الشعري هو القوة الحية التى تتناول الحقائق لتلبسها ثوب الحياة المشهودة، بمعنى أن يكسو هيكلها العظمى لحماً ويجرى فيه دماً ويبعث فى أوصاله روح حياة، مع عدم إغفال عمل العقل فى عملية التخيل، لأن الخيال الشعري لا يناقض العقل والصواب. أما الوهم فهو على نقيض الخيال، إذ يضم الشاعر به الخاطر إلى الخاطر وفق ملكة «تداعى الفكر» بحيث يصل الشاعر بين الطرفين اللذين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض، ويلتمس المشابه والمغازى حيث لا شبه ولا مغزى، بمعنى أن

يكون سريع حركة الذهن ، ينتقل كومضة البرق بين المعـــانى ومشابهاتها ومناقضاتها وبين الكلمات وما يجانسها ويشاكل حروفها وأوزانها .

وقد بينا أن الشاعر لا يشق عليه فى حالة الوهم أن يعثر على طلبته الموافقة لمتوجه ذهنه عند معنى من تلك المعانى ومشاكلة من تلك المشاكلات ، ثم بينا أن التوهم لا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل المادة التى يعمل بها باردة لا حياة فيها .

وفى الحق حرص العقاد فى دراسته للتشبيه الشعرى أن يعمق دراسته له وأن يطبقه على الشعر العربى قديمه وحديثه ، باعتبار التشبيه صورة جزئية داخلة فى إطار الصورة الكلية ، التى تمثل التجربة الشعرية ، تقوم الصورة الجزئية من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسى فى القصة والمسرحية .

وقد رأينا كيف يقيم العقاد نظرية التشبيه والاستعارة وكل ما يدخل تحت الصورة الجامعة فى البلاغة العربية على أساس آخر غير الأساس الذى كانت تبنى عليه وهو « الجامع فى كل » وذلك لأن الشاعر العظيم فى تصوره هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن مزية الشاعر لا تتمثل فى أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس أن يتسابقوا فى أشواط السمع والبصر وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه . ثم رأينا أن وسائل العملية التشبيهية تتمثل فى اعتماد الشاعر على الإحساس والتخيل والتصوير لإحساسه ذلك بوساطة تخيله باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة .

وفى تناوله للأسلوب الشعرى فى دراسته للوضوح والغموض فى الأسلوب عرفنا كيف ذهب إلى أن العبارة البليغة قد تقترن بمعان جمة لا تزال تسترسل فى الذهن حتى يحتويها الغموض فى ظلال الفكر البعيدة وشعاب الخيال المستسرة ولكن لا يلزم من ذلك أن يكون للكلام الذى يشتمل على تلك العبارة البليغة

وغيرها نصيب من الغموض ، ويضرب مثلا لذلك بقوله تعالى « والصبح إذا تنفس » ويعلق على هذه الآية بأن فيها ثروة معنوية ووضوحاً وإيجازاً ، إذ لم تحفل كلمة بمثل ما حفلت به هذه الكلمة الواحدة فى موضعها « تنفس » من الأشكال المأنوسة والخواطر القريبة والبعيدة ، ومع ذلك فلا يوجد فى هذه الكلمة أو الكلمات الثلاث أثر أقل تعمل أو غموض .

ثم رأينا أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ونهاية سبحه ، وأن الذى يهرب إلى الإبهام فراراً من الجلاء إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور . وقد وضح من دراستنا للجمال وسهولة الصياغة لديه أن كثيراً من الشعر قد يوصف بالجمال ، وهو مع ذلك صعب مغلق على طبقات كثيرة من الناس ، وأن أسهل الشعر ربما كان أسيره ، لكن لا يلزم من ذلك أنه هو أبلغه وأقربه إلى الجمال والإتقان ، وأن الشعر الذى يسهل فهمه على سواد الناس ربما كان أسعد حظاً من الشعر الذى يفهمه النخبة القليلون ، ولكنه لا يكون من أجل ذلك أجود عنصراً ، ولا أحق بالإصغاء والإنشاد . كما وضح لدينا أن السهولة إنما تمدح فى الشعر ، ثم تدل على النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعانى التى يؤديها غيره بمشقة واعتساف .

وقد رأينا العقاد يحمل المضمون ، متآزراً مع الشكل ، المسئولية فى السهولة والصعوبة ، بمعنى أنه ينظر فى السهولة والصعوبة إلى طبيعة التجربة من حيث هى ، ومن حيث اشتمالها على المعانى البعيدة الغور وفى طريقة التناول وكيفيته .

وقد رأينا فى دراستنا لتأثر اللغات بعضها ببعض فى الأساليب أن العقاد يصم الذين يزعمون أن كل أسلوب ركيك مستضعف من الأساليب الإفرنجية التى طرأت على اللغة بعد اختلاط الشرق بالغرب ، ومعالجة الترجمة من لغات الإفرنج إلى لغة العرب . كأن الركاكة شرط أصيل يشترطه الإفرنج فى كلامهم ولا يقرون البلاغة إلا إذا شيبت بشىء منه ، وليس الأمر كذلك ولا هو مما يخطر على بال ناقد رشيد ، فان الإفرنج يعيبون الركاكة كما نعيبها وينتقدون

ضعف التأليف كما ننتقده ، ويعنون أشد العناية باجتناب الخطأ فى النحو والصرف والقواعد الأساسية المتفق عليها ، ولكن هؤلاء النقاد يفوتهم ذلك ويحتصرون المسافة إذا استعرضوا الأساليب فما استحسنوا منها فهو للعرب خاصة ، وما استهجنوا فهو للافرنج عامة . ويحسبون أن الصحيح القويم من العبارات لا يكون إلا عربياً ، وأن السقيم المعوج منها لا يكون إلا أعجمياً بطبيعة فى اللغات لا تتحول عنها ولا يد فيها للمتكلمين بمفرداتها وتراكيبها .

وموجز ما يستنتج مما قلناه فى رد العقاد للعيوب إلى أصولها ، أنه بادر إلى رفض الزعم القائل بأن كثرة الفصل بين الجمل خاصة من خواص الأسلوب الإفرنجى تطرقت إلى لغتنا من الترجمة ، لأن الفصل بين الجمل خاصة من خواص التفكير قبل أن تكون خاصة من خواص حروف العطف وصلات الألفاظ . كما أنه دفع زعماً آخر يتمثل فى وصف كل أسلوب لم يحذ فيه صاحبه حذو العرب الجاهليين والمخضرمين بالتفرنج ، لأن الأساليب العربية لم ترق إلا باتصالها بالأساليب الإفرنجية فى الصياغة الجزئية ووحدة الفكر . وليست المسألة بعد ليست مسألة تباين فى الأساليب والتراكيب ، ولكنها الصياغة الجزئية ووحدة الفكر ، ولكنها مسألة تفاوت فى جوهر الطبائع ، واختلاف بين شعراء العرب وشعراء الإفرنج فى المزاج ، كاختلاف الأمتين فى الملامح والسحناء .

وقد رأيناه يصحح زعما يتمثل فى أن المحسنات البديعية والاستعارات المجازية قليلة الاستعمال فى الاسلوب الإفرنجى ، لأنها من مزايا بلاغة العرب ، ويصحح العقاد هذ الزعم بأنها فى الحقيقة قسط مشاع بين جميع اللغات ، إذا هى صدرت عن الطبع المرسل ولوحظ فيها الاعتدال والذوق السليم .

ثم رأيناه يذهب إلى أن الذوق والأساليب تتأثر وترقى باتصال اللغات بعضها ببعض وتبادلها وسائل لحمال ، وذلك لأن المواضعات اللغوية الصادرة

من الملكة غير الذوق الجمالى الصادر عن التربية الفنية وفلسفات الفن وعمق الفكر والخيال .

وقد بينا أن الروح العربية — فى تصور العقاد — هى الفارق الأكبر بين الأساليب الأصيلة فى اللغة والأساليب الطارئة عليها ، ولا سيما فى أنواع الكتابة الإنشائية التى تقتصر العناية فيها على صياغة الجمل القصيرة ، ولا يلتفت فيها إلى اطراد المعانى وسياق التفكير . ثم بينا أن مزايا هذه الملكة ما هو مستمد من أسلوب التفكير الذى خص به الذهن العربى دون أذهان الأمم الأخرى ، ولافضل فيه غير أنه تفكير عربى وليس بتفكير مصرى أو هندى أوأوربى . وليس من الضرورى أن تكون هذه المزايا حسنة كلها ، وأن يحتذى الشعراء حذوها فى الصغائر والكبائر ، إلا اذا كان من الضرورى أن نجعل لنا أنوفاً كأنوف العرب ورؤوساً كرءوسهم .

وقد رأينا أن العقاد يعتبر من مزايا الملكة العربية أيضاً ما يحسن فى الذوق لأنه يفيد الكلام قوة ووضوحاً ، ويزيد المعانى صقلا وبياناً ، ويعصم اللسان من الإسفاف والركاكة بذخيرة من أساليب التعبير ينفق منها فى النظم والكتابة . ثم رأينا أنه لا يقف بأسلوب اللغة العربية داخل إطار محدود ، وإنما يدفعها دفعاً نحو الإنسانية والحياة .

ثم بينا أنه لا يغلق الباب على التصرف إذا كان من الصواب والإفادة بحيث يصير هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين باللغة العربية .

• • •

وقد ظهر لنا من خلال دراستنا لموقف الشاعر من المجتمع أن العقاد يرى أن ارتباط الشعر بطبقة عالية أو هابطة يعكف على تمليقها والتماس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها مضعف له ، وعامل من أكبر العوامل على

انحطاطه فى جميع اللغات ؛ إذ تكثر فيه الصنعة ويقل الطبع ، فيضعف ويُسف إلى حضيض الابتذال ، ثم يجمد على الضعف والإسفاف حتى تبعثه يقظة قومية عارمة فتخرجه من ذلك النطاق الضيق الى أفق أوسع منه وأعلى ، لاتصاله بشعور الأمم على العموم . وقد ظهر لنا كذلك أن العقاد ذهب عام ١٩٢٧ إلى أنه لم يتفق عصر فى عصورها الأدبية قبل مدرسة الديوان عصر نطقت فيه روحها الشعبية . فظهرت فى عالم الفنون المهذبة وقالب القصائد المنتخبة ، ولم يزل فى مصر أدبان ناقصان : أدب مطبوع غير مصقول وأدب مصقول غير مطبوع ، وعد هذا آفة الشعر المطبقة فى مصر ، فلا هو شعر مصرى ولا هو شعر أجنبي .

وقد بينا أن السبب فى ظهور هذه الآفة فى الشعر المصرى يتمثل فى العزلة بين الشعب والحكومة والفوارق الدائمة بين الحياة القومية والحياة الرسمية ، وهذه العزلة هى السبب فى الحدب الغريب الذى لاحظه العقاد على آداب مصر « الرسمية » أى الآداب التى تجرى على تقاليد الحاكمين والسروات فى العصرين القديم والحديث .

وقد أوضح العقاد معنى الأدب القومى ، ونفى أن يكون الأدب القومى هو الذى تذكر فيه الظواهر والمعالم القومية بالأسماء والتواريخ والحوادث ، لأنه ليس مطلوباً من القومية أن يسجل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها ، وإنما المطلوب أن يكون إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالدنيا وبالأرض وبالسماء وتأتى الطبيعة القومية من وصفه السماء كما تأتى من وصفه طنطا والمنيا والأقصر وأسوان ، لأنه لن يخرج من قوميته ولا من طبيعتها إذا وصف « الشعرى اليمانية » على وجهة نظره المصرية ولم يصف الشارع الذى يسكن فيه ، ثم وضح حقيقة الشعر فى هذا الصدد بأنه شيء يتصل بالإنسان من حيث هو كائن حى ، لا من حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة ، فاذا كان الإنسان إنساناً ومصرياً أو عربياً ، ومسلماً أو نصرانياً فتلك إضافة تتقلب بها الطوارئ ، وليست هى الأصل ولا هى المقصد المنشود .

ومن ثم يكون الشعر شعراً لا غبار عليه وهو خلو من الأسماء والألفاظ التى تلاك فى نهضات الأديان والأوطان ، ويكون الشعر مجارياً للنهضات أو سابقاً لها ، وليس فيه تلك الأناشيد ولاتلك الحماسيات .

وقد شرحنا موقف الشاعر والخطيب من الثورات ، وبينا كيف تحتاج الثورات إلى الخطباء الكبار لا الشعراء الكبار ، لأن الثورة عمل اجتماعى تناسبه الخطابة المباشرة ترتبط دائماً بموضوع محدد تفرضه الظروف الراهنة كما تفرضه مصلحة الجماهير ، وذلك بخلاف الشعر لأنه عمل فردى فى لبابه .

ثم بينا موقف العقاد من نظرية التزام الشاعر وحريته ، وعرفنا أنه يقول بعدم حصر الشاعر ونشاطه الفنى بالتزامه الحديث فى القضايا المعاصرة ، لأن التجربة الشعرية لديه غاية فى ذاتها ، ولا يمكن ربطها بالقيم الاجتماعية والإنسانية . ثم عرفنا أن للشعر لديه رسالة إنسانية تتمثل فى هداية الصفوة إلى التعرف على مواطن النفوس ومشاعرها الصادقة ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية ، وأن من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة إنما يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى . ومن ثم فانه لا يحاسب الشاعر إلا على صدق الشعور الذى يعبر عنه .

وقد ربطنا بين آراء العقاد فى التزام الشاعر وحريته بآراء الوجوديين فى نظرتهم للشعر وموقفه من قضايا المجتمع والإنسانية إذ يتركون للشعر الوجدانى ميدانه الحر الطليق ولا يقيدونه بالالتزام .

وقد بينا رسالة الشعر بين العقاد والاشتراكيين ، وتمثيل الشاعر لبيئته وعصره ، ثم بينا صلة الشاعر بقارئه لدى العقاد والاشتراكيين ، فالاشتراكيون يرون أنه لا يوجد فاصل بين الشاعر وبين جمهور قرائه الذين يلجون عالمه الشعرى ، وذلك فى الوقت الذى يرى العقاد فيه أن الشاعر ليس مسئولا عن ارتفاعه عن مستوى القراء ، لأن القراء ينظرون إلى الشعر على أنه تزجية فراغ .

ولقد تتبعنا حديثه عن التجارب الشعرية فرأيناه يرى أن الشاعر الكبير هو من يشعر بجوانب الحياة ، فيستخرج من شعره صورة جامعة لكل شيء فيها ، وفلسفة خاصة إلى العالم كما يدركه ويراه ، فمثل هذا الشاعر إذا سألت عن صورة الحياة عنده أو عن فلسفته هو فى الحياة ، أمكنك أن تجدها مفرقة فى شعره ، ناطقة بسعة نفسه واشتمال قريحته على كل ماحوله ، والشعر هو أبواب الحياة على اتساعها . ثم بينا أنه يرى أن الموضوع الشعرى يكمن وراء الإحساس ، لأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس ، أو معنى زرياً تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعراً إذا كانت فيه حياة ، أو كان فينا نحوه شعور .

وقد رأينا كيف بذل العقاد جهداً كبيراً فى تقويمه للأغراض التقليدية فى الشعر ، وذلك بعد أن بنى فلسفة نقده على التجارب ، ونظر إلى القصيدة بوصفها كلا ، وفى هذا التقويم اتضحت لنا أصالة العقاد وقصوره معاً . ثم بينا ثورة العقاد على الشعر العربى القديم ودعوته للتجديد وأسسها وأصولها ، ودعوته للتأثر بالثقافات العالمية .

وقد وضح لنا من كلام العقاد أن القصة الشعرية أو التمثيلية ليست مزية يمتاز بها كل شاعر مجيد ، لأنه كم من شاعر عظيم لا قصة له ولا شبه قصة ، وكأين من صاحب قصص مسهبات لا يعد من الشعراء ، وإنما القصة باب من الشعر يميزها الناقدون على غيرها من الأبواب بانفساح المجال فيها لوصف الأطوار ، وتمثيل المواقف وتصوير الإحساسات والعوارض التى تنتاب الرجال والنساء والكبار والصغار والعظماء والوضعاء ، فهى مظهر حسن لقوة الشاعرية وليست هى قوة الشاعرية . ثم بينا كيف يعلل عدم ظهور شعر القصص والروايات التمثيلية فى الشعر العربى إلى أسباب منها ضيق التصور للأشياء لدى السامعين ، ومنها افتقاد الشعر العربى للاجتماعية التى ترفد الشاعر

بحياة ضافية تتسع لمقامات المجتمع وأشتات دواعيه وتكاليفه وآداب طبقاته وأفراده ودخائل عقائده وثقافاته مما لا تتسع له حياة القبيلة .

ورأينا أن العقاد يذهب إلى أن القراء لا يستطيعون فهم هذا النوع من الشعر القصصى والتمثيلى ، لأنهم يريدون من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التى بها يفهمونه ، ومن النفوس من لا يصلح لتوقيع جميع أدوار الشعر عليه كما لا توقع أدوار « الأوركستر » على القيثار أو المزهر ، لأن هذه الآلات الصغيرة لا تسع تلك الأنغام المتنوعة الكثيرة ، وإذا سمعت إحدى هذه النفوس أنشودة الشاعر الواسع النفس ، فسبيلها أن تستغرب رنة اللحن الذى ليس فى معزفها وتر يهتز به . ثم بينا أنه يرى أنه من الظلم أن نفرض لشعرنا وجوداً إلى جانب الشعر الإنجليزى الذى يعبر عن الحياة والكون ، كما ينكر شعرنا — شعر المعنى والأسلوب — ذلك السفساف الذى يهذى به شعراؤنا الفارغون ، ويحكون به الشعر حكاية القردة للآدميين .

وعرفنا أن السر فى ثورته يكمن فى دعم الدعوة إلى التجديد ، لكى يقيم أدبنا على أساس أنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ ، وذلك لشعوره بنقص أدبنا القومى وعدم كفايته ، ثم عرفنا أن هذه هى نقطة البدء فى التأثر بالآداب العالمية والتجديد .

ولقد طالما فهم الشعراء أن الشعر وجدان خالص لا يخالطه شىء من الفكر قل أو كثر ، وقد شايعهم فى هذا الفهم الخاطئ بعض النقاد ، ولكن العقاد أثبت أن الفن والأدب وجدان ، ولكنه وجدان التفكير ، ولن يخلو الأدب المعبر من هذا وذاك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه فى التفكير ، ولا يقال إنه أحس تماماً لأنه لم يفكر تماماً ، بل يقال : إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير .

وقد وضحنا موقف الفكر والخيال والعاطفة من الفلسفة والشعر ؛ إذ يرى العقاد أنها ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف فى النِّسب

وتغاير فى المقادير ، فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة ، ولكنه أقل من نصيب الشاعر ، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف ؛ إذ لا يوجد فيلسوف كان خلواً من السليقة الشعرية ، ولا شاعر واحد يوصف بالعظمة كان خلواً من الفكر الفلسفى ، وكيف يتأتى أن تعطل وظيفة الفكر فى نفس إنسان كبير القلب ، متيقظ الخاطر ، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم . ثم وضحنا المراد بفلسفة الشاعر ، وأنها فلسفة الحياة التى يدرك بها الدنيا كلها ، وليس المقصود بالفلسفة المعنى الشائع بين المفكرين ، لأن الفيلسوف يجدد كل شىء يراه بعين المفكر ، إذ تلتقى الكليات وتنعدم الفوارق والأجزاء ، أما الشاعر فيجسم كل شىء يراه بعين الفنان فى عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات .

وقد بينا أنه فى تطبيقه لهذا الفهم على المعرى ذهب إلى أن إشاراته إلى تنازع البقاء أشبه بالتدقيق العلمى منها باللمحة الشعرية ، وأقرب إلى هذا التأمل الدائم المتسلسل منها إلى النظرة العارضة التى لا تبدأ فى الخلد حتى تنتهى وينطوى أثرها .

وقد تعرضنا فى حديثنا للمناقشة التى دارت بينه وبين الدكتور مندور أنكر مندور على العقاد إقحامه للنظريات والمذاهب فى ميدان النقد والأدب . وبينا أن الدكتور مندور لم يحالفه التوفيق فى مآخذه على العقاد ، لأن هذه المآخذ نفسها قد أخذها العقاد على الزهاوى حينما تعرض لنقد شعره .

ورأينا بعد مناقشتها لمآخذ الدكتور مندور كيف انهدمت من أساسها ، إذ أن العقاد لم يوافق الزهاوى على شعره الذى هو من عمل العقل فقط ، وبين لنا قيمة الخيال والعاطفة بجانب العقل فى فهم الحقيقة بالنسبة إلى الشاعر والفيلسوف معاً .

* * *

وقد اتجهت معارك العقاد النقدية اتجاهين : أحدهما يتمثل فى إثباتها مبادئ نقدية جديدة أضافتها إلى المبادئ والنظريات التى اشتمل عليها الباب

الثانى . والآخر يتمثل فى تعميقها لبعض المبادئ التى سبق الحديث عنها فى الباب الثانى أيضاً .

ويضيق مقام هذه الخاتمة عن سردها جميعاً ، ونكتفى بالإشارة إليها ، إلا أننا نخص منها المبادئ التى دارت حولها تلك المعارك ، ذلك أن معركته مع شوقى حول رثاء عثمان غالب كانت تدور حول مبدأ الصدق ، لأن شوقياً لم يعبر عن إحساسه هو بالمصاب بل ألقى مهمة الحزن على عاتق الزهر تارة ، وعلى غارب السحاب تارة أخرى ، وقد وكلها إلى الطبيعة مرة ثالثة .

وقد بينا أن العقاد وصف رثاء شوقى لعثمان غالب بأنه دعابة ومجون ، ونعى عليه كذبه فى إحساسه ، وخلطه فى الإحساسات ، لأن الشاعر لابد أن تميز خطوته بين ثلاث آلاف خطوة من خطوات الإحساس المتوشجة المتنوعة ثم بينا أن معركته حول سياسيات شوقى وقومياته دارت حول مبدأ الصدق أيضاً ، فهو لا ينشد شعره بشعوره ومزاجه ، ولم تظهر شخصيته فى شعره ظهوراً مباشراً ، ومن ثم ينفى العقاد عنه مبدأ الصدق لأنه يخلع على نفسه « كسوة التشريفة » .

وقد رأينا أن معركته الأخيرة مع شوقى قد دارت حول تقليده وابتداعه ، فشوقى — فى تصور العقاد — مقلد متصرف وليس مبدعاً خالقاً بحيث تنطبع له ملامح نفس مميزة على كل ما صاغه من نظم ونثر ، فهو فى ملامحه الشخصية يغيب عن النظر حيث تبدو الملامح الواضحة لكل شاعر مبدع خالق . ثم رأينا كيف يثبت له إبداعاً وخلقاً فى شعره الفكاهى لأن ملامح شوقى الشخصية تظهر فى هذا الباب من شعره ، ومن ثم فانه يرى أنه صادق فى هذا الضرب من الشعر ، وفى معركته مع شوقى ظهرت آراء العقاد فى الصورة والوحدة ومعيار جودة الصورة .

وقد بينا كيف دارت معركته مع مصطفى الرافعى حول اضطراب

القياس لديه فى مخارج الحروف لأنه لم يفطن إلى أن جهاز النطق فى الحيوان مهيأ للتحسن والاكتمال ، ولا بأن الأصوات الحيوانية أصل نمت منه فروع اللغات الإنسانية ، بل رأى أن نطق الكلب لبعض الكلمات التى تعلمها كانت فى الجملة من حاجاته الطبيعية ، كالأكل والشرب فلا تخرج عن معنى الإحساس الباطنى ، ثم بينا اضطراب قياس الرافعى ومنطقه فى إثبات بلاغة القرآن ، لأنه يرى أن بلاغة القرآن مرتهنة بالنسق الذى سيقت به حروفها فى كلماتها ، وفى نبرات الحروف ونغماتها الموسيقية ، وموقع كل حرف بجانب ما تقدمه وما يليه ، ومن هنا يهدم له العقاد قياسه بقوله تعالى : « قيل يا نوح اهبط بسلام منا وبركات .. » إلى آخر الآية ، فان قياس الرافعى لا يثبت إعجازها وبلاغتها حسبما يفسر الرافعى .

وقد رأينا تحامل الرافعى على العقاد فى نقده الجارح الذى وجهه إلى العقاد فى كتابه « على السفود » وفى إثبات هذا العنف على لسان تلاميذه ، وفى محادثة الرافعى للأستاذ أحمد حسن الزيّات .

ثم رأينا معركته مع جبران خليل جبران تدور حول وضع مقاييس للاحساس الصحيح والمعنى الصادق ، فالمعنى الصادق يتمثل فى أن يكون موافقاً للفطرة الصحيحة ، والطبيعة الصادقة ، وليس من الشعور الصحيح ، ولا من الإحساس العميق أن يظن الإنسان أن قيود الطبيعة وقوانينها ليست أثقل وأظلم على من يشعر بها من قيود المدنية قيودها وزوقتها وصقلت جوانبها ولكن الطبيعة لا يعنيها القيد ولا حامله . فمن الخطأ إذن أن يظن أن بساطة الحياة تنجو بالحى من أحكام الوجود .

كيف يضع مقياساً للتمرد على الحياة حينما يرى أن التمرد عليها لا يدل فى كل حالة على رغبة فى حياة أسمى وأفضل كثيراً ما يدل على انتصار المتمرد لجانب الموت ، والفوضى على جانب الحياة والمثل الأعلى ، ولا سيما إذا لم يكن هذا التمرد مبنياً على أساس من الشعور الصميم بقوانين الحياة الراسخة

فى دخائل الطباع وأعماق الإحساس . ثم بينا أن العقاد يرى تمرد جبران لم يقم على أساس الشعور الصميم بقوانين الحياة .

* * *

وقد تعرضنا للمبادئ التى دارت حولها معاركه مع طه حسين ، إذ يأخذ على طه حسين رفضه للأشياء من غير أن يبدى براهين تنقضها ، كشأنه فى الموافقة والمخالفة للمصادر التى درست أبا العلاء قبله ، كموقفه من دائرة المعارف الإسلامية فى قياس أبى العلاء إلى أبى العتاهية من حيث شعرهما وأخلاقهما .

وقد بينا فى معركة العقاد مع طه حسين حول « الترجمة وتعارف الشعوب » أن الدكتور طه حسين يجمع بين المنهج العلمى التجريبى والمنهج العلمى الذى يستخدمه فى دراساته وهو المنهج الاجتماعى الذى ينظر إلى الإنسان على أنه كائن اجتماعى ، ومن هنا رأينا العقاد يوضح له ماهية المنهج العلمى ومجال دراساته ، وفى الوقت نفسه يرفض المنهج الاجتماعى ، وذلك حين يقول « إن المنهج العلمى لا يصلح استخدامه إلا فى مجال الوقائع العلمية التى يدرسها العلماء ، كأصول الدراسة الكيميائية والطبيعة وما إليها ولا يدخل المنهج العلمى فى مجال الرأى ، وإنما الذى يستقل بالبحث فى هذا هو المنهج النفسى بمعونة الفلسفة والخيال معاً ، لأن موضوع « الترجمة وتعارف الشعوب » موضوع نفسيات فى نطاق اجتماعى واسع شديد التباين كثير الملابسات ، وعمل الخيال فيه وهو عمله اللازم فى تصور كل ما اختلف من الحالات وتسهيل الخروج بالباحث من وضع واحد إلى جملة أوضاع » .

وقد بينا أن دعوة العقاد للوحدة العضوية لم تصادف قبولا فى نفس الدكتور طه حسين فانبرى لمعارضتها ، وقد ساقته تلك المعارضة إلى عدم التوفيق فى فهمها ، إذ ذهب إلى أن القصيدة العربية تشتمل على الوحدة العضوية ، وأن الذين يذهبون إلى أن القصيدة العربية ليس فيها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى ونموه قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية إن الذين

يذهبون هذا المذهب جاهلون بالشعر القديم ، لم يتعمقوا أسراره ومعانيه .

ثم بينا فى معركة أخيرة بينهما رفض الدكتور طه حسين المنهج العلمى النفسى إذ أنه لم يرفض أن يدرس العقاد أبا نواس على أساس المنهج النفسانى ، وفهم فى النرجسية أنها الاعتداد بالنفس ، فرأينا العقاد يبين له أنواعاً من الاعتدادات ، وكلها داخلة تحت اسم الاعتداد ، وبين له أن البواعث النفسية لها صلة وثيقة بالأدب والأدباء .

ويضرب العقاد مثلا بأن طه حسين تابع جماعة من المستشرقين على تفسير كلام أبى نواس عن الطلول بأنه مذهب فى التجديد والإعراض عن القديم ، ثم يعقب على ذلك بأن فهم الأدب على هذا النحو لا يفسر لنا أن مطالع أبى نواس فى بكاء الطلول أكثر من مطالع الشعراء الأقدمين ، ولا يفسر لنا أنه يستطرد إلى السخرية بالأنساب كلما ذكر الطلول فى سياق النفى والإنكار ولكن الذى يفسره لنا هو عقدة « النسب » فى طوية أبى نواس ، ومن هنا كان الخليفة يأمره باجتناب ما يثير ضغائن الأنساب .

وقد وضح لدينا من معركة مع سلامه موسى أن الأديب لا يخالف مجتمعه الذى عاش فيه فى تكوينه ، وأنه يشبه الملايين الذين عاشوا فى ذلك المجتمع ، كما وضح لدينا أن شذوذ أبى نواس لا يرجع إلى أن المجتمع العربى آنذاك كان يفتقد الرقص ، لأنه إذا كانت آفة المجتمع العربى قلة الرقص ، فمن اللازم أن يتشابه أبو نواس وملايين الخلق فى هذه الآفة العامة ، فلا شذوذ فى هذه الحالة ولا سيكوباتية . كما أن المجتمعات الأوروبية مليئة بالرقص والإختلاط وتهافت الشبان والشابات عليه فى الأندية والبيوت ، بل فى الميادين والساحات ومع ذلك لم تبرأ تلك المجتمعات من الشذوذ كما سجلته تقارير علمائهم ؛ فلماذا إذن ينفرد مجتمع شعراء العرب بالآفة لأنه محروم من الرقص والإختلاط بين الجنسين ، ومع ذلك فان أبا نواس لم يعتزل قط معاشرة المرأة ، بل قضى معظم حياته بين القيان والغوانى اللاهيات ، ونظم الغزل فى أكثر من عشر حسان معروفات بأسمائهن .

* * *

وقـد رأينا أن معركته مع الدكتور مندور دارت حول مبدأ الصدق وظهور شخصية الشاعر من خلال شعره ، وعرفنا أن ظهور شخصية الشاعر يتحقق فى الشعر الغنائى والشعر الموضوعى على سواء ، من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع ، ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه .

ثم رأينا العقاد يبين فى معركة أخرى مع الدكتور مندور ، أن البحث فى الظواهر اللغوية التى تكثر فى شعر شاعر ما ، يرجع البحث فيها إلى النفسيات التى لا انفصال بينها وبين الأدب ، لأن الأدب قبل كل شىء تعبير عن شعور وليس أولى من النفسيات بالبحث فى كل شعور .

كما رأيناه يرفض إغال الفرويديين فى دراستهم ، لأنهم يعولون كل التعويل على الوعى الباطن ، ومن هنا نفى أن يكون من أشياع مدرسة فرويد وتلاميذه فى الدراسات النفسية ، وأنه لم يقل يوماً أن التحليلات النفسية هى غرضه من دراسة الشعراء ، لأنها لا تكفى إلا فى معالجة سلوك الشخصية على مقتضى نظريات علم النفس ، وتقصر عن التقويم الفنى للشخصية وغير ذلك من الأشياء التى يعالجها المنهج النفسى كالعصر والبيئة إلى آخره .

ثم تتبعناه فى تطبيقه لثلاثة من كتاب التراجم ومحاولة معرفة شخصياتهم من واقع كلامهم فيعرف عنهم كل شىء من سلوكاتهم ومعتقداتهم وغير ذلك من الأشياء التى تعرفنا بشخصياتهم .

وقد اتضح لنا من خلال معارك الدكتور مندور مع العقاد حول الوحدة العضوية أن الدكتور مندور يرى أنها لا تتحقق فى الشعر الغنائى فى القصيدة التى تتخذ طابع الصورة التقليدية ، لأنه يقول بأن البيت فى هذه الحالة يعتبر وحدة تعبيرية وموسيقية مستقلة مكتفية بذاتها .

ثم اتضح لنا ان اعتراك الدكتور مندور مع العقاد فى هذا الصدد جدل لا جدوى منه ، لأنه قد ذهب إلى أن الشاعر لابد أن يضع تصميماً هندسياً لقصيدته ، وعرفنا أن التسمية بالوحدة العضوية أليق وأوفق فى عمل شعر يقوم

على الإحساس والشعور والفكر من التسمية بالتصميم الهندسى الذى أولى به أن يكون مصطلحاً للأنحاء المادية بدلا من الأعمال الذهنية الشعورية .

كما اتضح لنا أنه قد جانب الصواب حينما ذهب هو وتلميذه إلى أن قصيدة العقاد فى رثاء حسين الحكيم تفتقد الوحدة العضوية .

* * *

وقد رأينا كيف ذهب العقـــاد إلى أن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه وقرأ الشعر الغربى ، وكيف عد التنوع فى القافية ليس هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنه عده بمثابة تهيؤ لا ستقبال المذهب الجديد . ثم كيف اعتبر مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر الغنائى فضول وتقيد لا فائدة منه .

ورأينا أن مطالبة العقاد بتعديل الأوزان والقوافى قد سار عليها الشعر العربى تبعاً لملائمته للعصور التى غبرها ، ورأينا كذلك العقاد يستخدم وزناً شاذاً فى قصيدة ، ويقتصر على تفعيلة واحدة فى البيت كما فعل صاحباه شكرى والمازنى . ثم رأينا كيف رجع العقاد عن هذه الآراء ذاهباً إلى أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرر .

وقد بينا أن العقاد يبيح للشاعر أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات ، كلما انتهى من فصل دخل فى بحر جديد ، يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ فى قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار . ثم بينا أن رجوعه عن آرائه التقدمية فى بناء القصيدة يرجع إلى نظريته فى الجمال التى تتمثل فى أن حرية الإنسان تقاس بعمله بين الأوزان والقوانين ، فالشاعر صاحب مشيئة وصاحب قدرة إذا عبر عن معناه فى الأوزان والألحان . ومن ناحية أخرى يرجع عدوله عن آرائه إلى مواجهة

التيار الذى كان سائداً ولا يزال ، والذى يتمثل فى التحلل من وحدة البيت بناء على جهل بحقائق التجديد من دعاته ، ولارتباطه بالشيوعية فى تصوره .

وقد شرحنا مخالفة الدكتور مندور له فى هذا الصدد ، ومذهبته للشعر الجديد ، إذ يرى أن جدته تتمثل فى المضمون الاجتماعى الذى رجح كفته تطورنا السياسى الأخير نحو التفكير الجماعى ، والنزعة الاشتراكية الشعبية ، والدعوة إلى الحد من الأثرة ، بل من الفردية وتركيز الاهتمام على المجتمع الشعبى ومشكلاته .

وقد بينا أن الدكتور هلال يعتبر العقاد رائد التجديد للشعر الحر ، لأنه ما دام قد هـــدم وحدة البيت وجعل بناء القصيدة على حركة الصورة وتسلسل الصور ، فان هذا يفتح المجال لأن نعتبر الموسيقى وسيلة من وسائل التصوير ، وألا نعتد بالبيت لذاته بل بمدى صلته فى التصوير بما بعده وبما قبله.

* * *

وقد رأينا أن التكلف الذى يعاب — فى تصور العقاد — هو الذى يظهر فيه عناء «الكلفة» على صاحبه ، ويظهر عناء الكلفة عليه إذا ضيع معناه فى سبيل لفظه ، أو يظهر عليه العناء إذا تبين من الأسلوب أن « المحسنات » تزويق فى غير موضع التزويق ، وهكذا تكون الحلية التى تلبس فى غير موضعها . ثم رأيناه يصحح فهم بعض النقاد فى المبالغة ، لانهم يقيسونها جميعاً بمقاييس الألفاظ أو بمقاييس الأشكال والأحجام ، ولا يفهمون أن أثرها فى النفس هو المعنى المقصود بجميع التشبيهات والمجازات .

وموجز ما يستنتج مما كتبناه عن المدارس الأدبية أنه يرى أنها لا تعنينا كما تعنى الغربيين وتمتد بآثارها إلى أقوالهم وأفعالهم ، كما تمتد إلى أقوالنا وأفعالنا لأنها طور من أطوار الحياة التى لا تحصر فى دوائر الفن ، ولا فى أدوار الثقافة على إطلاقها . ورأيناه يذهب إلى أن هذه المذاهب ليست كلها صالحة لخدمة الأدب والفن على سواء ، ولكن هناك مذاهب الحد مذاهب الهزل . ثم رأيناه

يقصد بمذاهب الحد المذاهب التى تدعو إلى البناء ، وبمذاهب الهزل المذاهب التى تدعو إلى الهدم .

وقد بينا أنه ليس معنى ذلك أنه يرى إهمال هذه المدارس أو عدم الالتفات إليها بل يؤكد ضرورة دراستها والاستفادة منها ، لكى نعرف الصحيح منها من المريض .

ثم بينا أنه يعيب على دعاة الأدب الإقليمى أو الفنون الإقليمية ، ويرى أنها تقليعة ساقتهم إليها عدم درايتهم بطبيعة الآداب ، ورأيناه يطبق هذا الفهم على الولايات المتحدة ، ويذهب إلى أن هذا الأدب يوجد اضطراراً كلما وجدت أسبابه الطبيعية ، وأن الفوارق الإقليمية إذا وجدت فى ثقافة أمة وجب عليها أن تعمل على إزالتها ، وأن تجتهد فى تقريب المسافة بينها ، ولم يكن من واجبها أن تعمل على توسيعها وتثبيتها وتصعيب وسائل التقريب بينها

وقد وضح لدينا أن العقاد يدرك أهمية الجمهور باعتباره الذى يتلقى الأعمال الأدبية ، كما يدرك أن رسالة الكاتب مبنية على ثقة متبادلة بين الكاتب وجمهوره ، وأن هذه الثقة لا تتوافر إلا فى بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها أن المصير الإنسانى رهن تفكيره الحر وجهوده الإنسانية الكريمة ، فالثقة والوعى الإنسانى هما كل ما يربط الكاتب بجمهوره ، ثم أدرك أن الجمهور فى مصر لا يرقى إلى هذا المستوى ، ومن هنا أنحى باللائمة على الأدباء الذين يراعون الجمهور فى إبداعهم ، لأن مراعاتهم للجمهور أفسدت الذوق لدى الجمهور . وأصبح جهد الذوق فى عرف الجمهور التصنع والاسترخاء وتخنث الطرف المؤنث . ثم وضح لدينا كذلك أن ثورة العقاد على الشعر والشعراء تكمن فى دعوته إلى التجديد ، لكى يقيم أدبنا على أساس أنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ ، وذلك لشعوره بنقص أدبنا القومى وعدم كفايته لحاجات العصر .

وقد لاحظنا أن طبيعة العصر كانت مهيئة لظهور النظريات الجديدة فى ميدان النقد ، ولأن تثمر هذه النظريات أيضاً فى مجال الإبداع فى الشعر ،

وأن الأذهان كلها آنذاك كانت مهيئة لتقبل الجديد ، وأن دور العقاد يتمثل فى تطلعه إلى الآداب العالمية والنقد العالمى أيضاً ، ومحاولته الاستفادة منهما فى أدبنا ونقدنا العربيين ، ثم لاحظنا أن العقاد يصف الشعراء المصريين بأنهم كانوا لا يعبرون عن حياة الأمة العربية وفكرها وعقائدها وحضارتها وسائر مقومات شخصيتها ، وأنهم كانوا لا يترجمون عن كل ما يجيش به ضمير الأمة المصرية من أسرار الكون وقوى الطبيعة وقيمها ومثلها فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها .

وموجز ما يستنتج مما قلناه عن تلاميذ العقاد وأثر نظرياته فيهم ، أن هذا الأثر بعضه عام إذ استفاد من نظرياته أناس وجهتهم هذه النظريات إلى الأدب الصحيح ، وأزالت الغشاوة التى كانت ترين على أذهان الأدباء والدارسين الذين كانوا يتربعون على عرش الشهرة فى ميدان الأدب والنقد آنذاك . ورأينا كذلك أن بعض هذا الأثر لنظريات العقاد خاص ، إذ أثرت مقاييس العقاد النقدية للحياة وللأعمال الشعرية فى أناس فأخذوا ينقدون على مقتضاها .

وقد بينا أثر نظريات العقاد فى الشعر وطبقناها على محمد عبد المطلب ، ورأينا كيف حاول محمد عبد المطلب أن يصف الأدوات الحديثة ظناً منه أن وصفها هو الشعر العصرى الذى دعا إليه العقاد ، فأخطأ فى محاولته ولم يخرج عن المحاذاة للأقدمين . ثم بينا أن هذه النظريات لم تؤثر فى شوقى ، لأن تجديده فى أخريات أيامه لم يخرج عما ورد فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه ، وأن شعره التمثيلى لم ينشده بواقع تأثير نقد العقاد لشعره الغنائى ، لأنه وضع مسرحيته « على بك الكبير » سنة ١٨٩٣ وهو لا يزال يطلب العلم فى فرنسا ، أى بعد مولد العقاد بأربع سنين . كما بينا أثر هذه النظريات فى العقاد وبينا أن شعره وفاق نظرياته فى النقد ، وأنه تطبيق ذكى لهذه النظريات .

وقد شرحنا أثر نظريات العقاد فى النقد ، ورأينا كيف أثرت فى معاصريه كالرافعى فى نقده للنشيد المصرى الذى وضعه شوقى ، وضمن هذا النقد طبعة

نشيده الثانية ، وحاول أن يفلت من تأثير نقد العقاد فيه ، بتقديم تاريخ طبع النشيد فلم يفلح .

* * *

وقد وضحت لنا وحدة شخصية العقاد من وراء مبادئه ونظرياته ، وذلك الوضوح يتمثل فى مظهرين : أحدهما استفادته فى نقده من العلوم الإنسانية التى تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً ، ومن هنا استطاع أن يفلسف النقد الأدبى للكشف عن قيم إنسانية من القيم التى تشغل الفكر الإنسانى فى سبيل معرفة مصائره فى هذه الحياة ، ليهتدى الأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية .

وقد ساعده على ذلك أيضاً دراسته للآداب العالمية ، ووقوفه على التيارات العالمية فى الأدب ونقده ، وذلك لإيمانه بأن التيارات الفكرية فى الأدب ميراث مشترك للإنسانية جمعاء ، ومن ثم أخذ يُقوِّم الأدب العربى الحديث وفقاً لهذه التيارات العالمية . وتغيرت فى الوقت نفسه نظرته إلى الأدب القديم ، ولذلك قام بتصفيته ، وسد حاجة الأدب الحديث بما يعوزه من القيم النقدية والفكرية فى الآداب العالمية ، لكى يغدو جزءاً من الأدب العالمى ، باعتبار أن الآثار العالمية تؤلف وحدة عامة .

ومن ثم رأيناه يعلن مذهبه فى النقد فى شبابه الأدبى ، بأنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما ، ويميز مذهبه بأنه مذهب إنسانى مصرى عربى « لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . . وعربى ، لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أهم مظاهره إلا عربياً بحتاً ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية » .

أما المظهر الآخر : فيتمثل فى أن اعتداده بشخصيته كان له أكبر الأثر فى دعوته إلى الأصالة والصدق ، وبذلك قضى على شعر التكسب والتزلف ، ودعا إلى استقلال الشاعر فى التعبير عن نفسه ، وأن يكون تعبيره موافقاً لمزاجه وطبعه ، لا تكلف فيه ولا اختلاق .

وقد رأينا أن نقده قائم على الفلسفة الجمالية التى تتمثل فى النظريات الكلية كالجمال والعاطفة والذوق ، كما تتمثل فى النظرة الكلية إلى العمل الأدبى بوصفه وحدة كلية ، إذ أنه لا ينظر إلى جزئيات العمل الأدبى على أساس جمالها فى ذاتها ، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبى ، عن طريق إدراك العلاقات بين أجزاء العمل الأدبى .

ورأينا كذلك أنه أول ناقد عربى دعم نقدنا على أساس نظرى وعملى سليم ، يتمثل فى النظريات الجمالية العامة والأسس والمبادئ التى استخدمها فى مجال التطبيق بما يتوافر له من الخبرة والدربة الفنية .

وفى الحق أن العقاد على الرغم من تصفيته للأدب العربى القديم ، فانه لم يكن فى نقده هداماً ، وإنما كان ينقد نقداً بناء ، وكان وفياً للقديم والقدماء فأبان عن قصور بعضهم فى أعماله الأدبية ، وأشاد بتجويد الآخرين ، وبعثهم من زاوية النسيان حيث أهملهم التاريخ الأدبى ولم ينصفهم .

فهرس الأعـــلام

الأعلام مرتبة على حسب ما هى مشهورة به ، ولا عبرة بأداة التعريف .

آدم ٦٦٢ ، ٦٦٣
ابراهيم عبد القادر المازنى ١٢ ، ٥٨ ، ٧٢ ، ٩٠ ، ١٠١ — ١٠٣ ، ١٠٩ — ١٣٥ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٨٢ ، ٦٣٧ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١١ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦
ابراهيم اللقانى ٢٤ ، ٨١
ابراهيم المويلحى ٢٤
ابراهيم الوردانى ١٠٠
ابراهيم اليازجى ٥٠
أبقراط ٧٣٢
أبيقور ٧٥٩
ابن الأثير ٢٦
ابن أبى ربيعة ٣٩ ، ٤٠ ، ٥١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٨٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٥ ، ٣٧٠
ابن حمديس الصقلى ١٣٦ ، ٣٨٧ ، ٥٦٢
ابن خفاجة ٣٢ ، ٣٨١
ابن خلدون (عبد الرحمن) ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ — ٣٣ ، ٣٩ ، ٥٢٥
ابن خلكان ٣١٦
ابن رشيق القيروانى ٤٠٨ ، ٤٢٥
ابن الرومى ١٠٢ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ٢٣٣ ، ٢٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٤ ، ٣٧٩ ، ٣٩١ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٤٦ ، ٤٥١ ، ٤٥٣ ، ٤٩٠ — ٤٩٤ ، ٥١٢ ، ٥٦١ ، ٥٨١ — ٥٨٣ ، ٦٦٦ ، ٦٨٥ ، ٦٨٧ ، ٦٩٧
ابن الراوندى ٦٥٠ ، ٦٥١
ابن زيدون ٣٦ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٣٦١

ابن الزيات ٥٣١
ابن طباطبا (محمد ابن أحمد) ٤٢٥ – ٤٢٧
ابن معتوق ٥١٨
ابن العميد ٥٣١
ابن المعتز ٣٨١ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٧
ابن المقفع ٥٣١
ابن مالك ٣٧٥ ، ٤٧٥
ابن نباتة ٣٥٤ ، ٣٨١
أبو بكر المنفلوطى ١٠١
أبو بكر الصديق ٢٩١
أبو تمام ٤٩ ، ٣٥٤ ، ٤٠٦ ، ٥١٣
أبو الطيب المتنبى ٣٢ ، ٣٣ ، ٥٣ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ٢١٤ ، ٣٣١ – ٣٣٤ ، ٣٤١ – ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٦١ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٧٣ ، ٣٧١ ، ٣٧٩ ، ٣٩١ ، ٣٩٥ ، ٤٠١ – ٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٤٥٤ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٢ ، ٤٦٦ ، ٥١٨ ، ٥٣٥ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٨٢ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٩٢ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ – ٦١٤ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٨٣ – ٦٨٨ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٦٧
أبو العتاهية ٥٦٢ ، ٥٩٢ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٨٣٨
أبو العلاء المعرى ٣٢ ، ٣٣ ، ٩٤ ، ١٣٦ ، ١٨٦ ، ٣٣١ ، ٣٦١ ، ٣٧٩ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٦١٠ ، ٦١٤ – ٦١٩ ، ٦٥٥ ، ٦٥٨ – ٦٦٢ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٨٥ ، ٦٣٥
أبو على القالى ٤٩
أبو الفرج ٥٣١
أبو فراس الحمدانى ٣١ ، ٤٠
أبو فرعون التيمى ٥٨٧
أبو نواس ٤٠ ، ٣٠١ – ٣٠٩ ، ٣٣٧ ، ٣٣٩ ، ٣٦١ ، ٤٠٦ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٥٧٨ ، ٥٩٢ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٨ – ٦٧٣ ، ٦٨٥ ، ٨٤٣
أحمد الاسكندرى ٧١١
أحمد أمين ٥٦٣
أحمد الجداوى ٨٠ ، ٨١
أحمد حافظ عوض ١٠٠
أحمد حشمت ١١٠ ، ١٢١

أحمد مختار ٩٩
أحمد رضا ١٠٠
أحمد زكي أبو شادي ٦٣٧
أحمد الزيات ٩٠
أحمد شوقي ٤١ ، ٤٢ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ١١٧ ، ١٣٦ – ١٤١ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣ ، ٣٤٣ – ٣٤٨ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٦٦ – ٣٩٥ ، ٤٠٠ – ٤٠٧ ، ٤١٧ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٤٩ ، ٤٥١ ، ٤٥٤ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٨٨ ، ٤٩٢ ، ٤٩٥ – ٥٠٠ ، ٥٠٣ – ٥٠٩ ، ٥٤٢ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٨٨ ، ٦٠٥ ، ٦٢٩ ، ٦٤٨ – ٦٧٨ ، ٦٨٢ ، ٦٨٩ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٤٩ ، ٧٦٦ – ٧٦٩ ، ٨٢٥ ، ٨٢٨ ، ٨٤٠ ، ٨٤٧
أحمد عرابي ٦٢
أحمد فارس الشدياق ١١ ، ٢٧ ، ٤٢ ، ٨٠٥
أحمد الكاشف ١٠٨
أحمد لطفي السيد ٦٣
ادجار ألن بو ٢٤٢ ، ٣٣١ ، ٥٥٦
أدونى ١٣٢
أديب إسحاق ١١ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٤ ، ٨٠٥
أرستطاليس ٦٦٤
أرسطو ١٤٤ ، ٤٢٤ – ٤٢٧ ، ٤٥٣ ، ٥٨٢ ، ٦١٠ ، ٦٩٧
إرنست هاتش لكنز ٧٣٦
الإسكندر الأكبر ٢٩٣
اسماعيل صبري ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٤٩٩
أضراب بن منذر ٥٩٢
الأعشى ٥٢٣ ، ٥٦٢
أفلاطون ٦٩
إقليدس ٦٥٠ ، ٦٥١
إلياس فرحات ٦٥٠
إمام العبد ١٠٠
امرؤ القيس ٥٢ ، ٥٤ ، ١٤٥ ، ٥٠٢ ، ٥٨٤ ، ٦٦٥ ، ٦٧٦
إمرسون ١٣٨
إميل لودفج ١٦٦ ، ٨١٤
أمين الدولة ١٠٨

أوسكار وايلد ٤٢١ ، ٤٧٧

(ب)

البارودى (محمود سامى) ١١ ، ٢٤ ، ٣٠ — ٣٨ ، ٣٥٦ ، ٣٨٥ ، ٣٨٧ ، ٤٦٢ ، ٦٨٢

البحترى ٣٢٨ ، ٣٣٤ ، ٣٤٣ — ٣٤٨ ، ٣٥٤ ، ٣٦١ ، ٤٨١ ، ٥١٨ ، ٥٩٢ ، ٦٤٢

بودلير ٢٠٣ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، ٧٤٢

البديع ٥٧١

براونج ١٢٠ ، ١٣٨

المبرد ٤٩

برتون ٣٠٣

بشار بن برد ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩

بطرس غالى ٦٣٠

بطليموس ٦٥٠

بلوتارك ٢٩١ ، ٢٩٣

بنتاءور ٥٣٨

البهاء زهير ٥١٨

بروكوب ٣١٥

بيرك ١٠١

بيرون ٣٨ ، ٣٣٤ ، ٤٦٦ ، ٥١٨ ، ٦٦١ ، ٦٠٩

بير انجيه ٥٧٥

بيفون ٦٨٢

بندار ٥٧١

بو ١٣٨

(ت)

تابط شراً ٣٩١

تنيسون ١٣٨

توفيق البكرى ٧٢١

توماس هاردى ١٣٨ ، ١٤٢ ، ٤٥٨ ، ٥٤٥ ، ٥٩٧

(ج)

الجاحظ ٥٣٠ — ٥٣٢

جبران خليل جبران ٦٥٣ — ٦٥٧ ، ٧٤٩ ، ٨٤١

جحا ٢٦٥
جرير ٦٨٧
جعفر والى ١١٤
جمال الدين الأفغانى ٢٤ ، ٤١ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ٣١٧ ، ٦٦٥
جميل بثينة ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦
جميل صدقى الزهاوى ١٠٠ ، ٦٢٠ — ٦٢٥ ، ٧٢١
جنادة المذرى ٢٨٠
جورجى زيدان ١٠١ ، ٦٥٨ ، ٦٦٢
جوستاف لوبون ١٦٧
جون ستيوارت ميل ١٤٠ ، ٢٧٠
جويدى ٤٦ ، ٧٦٢
جيتــه ٣٣١ ، ٥٩٩ ، ٦٠١ ، ٦٠٩

(ح)

الحاتمى ٤٢٥
الحارث بن علقمة ٣١٣
حافظ ابراهيم (محمد) ٥٥ ، ٥٦ ، ١٠٠ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٣ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٥١ ، ٣٣٧ ، ٤١٦ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٥٤٠ ، ٥٦٣ ، ٥٧٣ ، ٦٨٢ ، ٦٩٩ ، ٨٢٧
حامد عبد القادر ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٨٤٢
حسن توفيق العدل ١١ ، ٤٩ ، ٨٠٩
الحسين بن الضحاك ٥٩٢
حسين الجمل ١٠٨
حسين الحكيم ٦٩٠
حسين الدرس ١٠٨
حسين روحى ١٠٨
حسين المرصفى ١١ ، ٢٣ — ٣٣ ، ٣٦ — ٤١
الحطيئــة ٣٦ ، ٦٨٧
حفنى ناصف ٢٦٨ ، ٢٧٠ ، ٣٣١
حمزة الضبى ٥٨
حمزة فتح الله ١١ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤

(خ)

الخليل بن أحمد ٧٠٥ ، ٧١٠
خليل اللاوردى ٧٢٢

خليل مطران ١١ ، ٥٠ – ٥٤ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ٤٢٧ ، ٤٥٨
خليل اليازجى ٥٧
الخوارزمى ٥٣١

(د)

داروين ١٠٥ ، ١١١ ، ١٨٨ ، ٤٨٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦٢١ ، ٦٢٢
دانتى ٥٤٥ ، ٦٠٩
دعبل بن على الخزاعى ٥٨٠ ، ٥٨١
ديكنز (شارلز) ٧١

(ر)

رشيد رضا ١٠٠
رضا توفيق ١٠٠
رفاعة الطهطاوى ٢٢ ، ٢٣
رمزى مفتاح ١٢٩
روى باسلر ٦٧١

(ز)

زهير بن أبى سلمى ٦٧٦
زيد بن الجون الحبشى المكنى (أبا بى دلامة) ٣٨٩ – ٣٩١

(س)

سارتر ٤٣٣ ، ٥٦٤
الساعاتى ١٨
سافو ٣٨٩
سامى الدروبى (الدكتور) ٦٨٥
سانت بوف ٣٧٢ – ٣٨٤
ستورز ١٠٨ ، ١٠٩
سحيم ٣٨٩ ، ٣٩١
سعد زغلول ٢٤ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٨١ ، ٩٨ ، ١٠٣ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ٣٠٢
سعيد العريان (محمد) ٦٥٢
سقراط ٦٩
السكاكى ٤٥
سلامة موسى ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٨٤٢
سلمون ٦٥٩

السليك بن السلكة ٣٨٩
سليم نقاش ٢٤
سليمان البسانى ١١ ، ٥٢ — ٥٦
سولى برودم ٣٩٨
سوينبرن ٦٠٩
سيد بن على المرصفى ٤٣ ، ٤٤

(ش)

شارلى شابلن ١٦١
الشريف الرضى ٣١ ، ١٣٦ ، ٣٣١ ، ٣٦١ ، ٣٧٩ ، ٣٩١ ، ٤٠٦ ، ٤٦٦ ، ٥٦٢ ، ٥٩٢
شفيق معلوف ٧١٠
شكسبير ١٢٢ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٨٦ ، ٣٣٤ ، ٣٧٣ — ٣٩٧ ، ٥١٧ ، ٥٤٧ ، ٥٦١ ، ٦٠١ — ٦٠٤ ، ٨٢٥
شوبنهور ١١١ ، ١١٣
شوقى ضيف (الدكتور) ٥٠ ، ٦٣٧ — ٦٤٠ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥
شيللر ٣٣١ ، ٦٠٩
شيلنج ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٨٤٠
شيلى ١٢٢ ، ١٣٨ ، ٣٢٦ ، ٣٣١ ، ٥٥١ ، ٦٠٤

(ص)

الصادق حسين ١٠٢
صفى الدين الحلى ٣٧٥
صولون ٤٨٨

(ط)

طه حسين ٤٣ — ٤٦ ، ١٠٢ ، ١٥١ ، ٤٠٤ ، ٤١٥ ، ٥٧٢ ، ٥٧٤ ، ٦٥٨ — ٦٧٠ ، ٦٧٣ ، ٦٨٥ ، ٧٥٤ ، ٨٢٥ — ٨٢٧ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣
طرفة بن العبد ٥٢٣ ، ٦٧٦
الطغرائى ٣١

(ع)

العباس بن الأحنف ٥٩٢
عباس حافظ ١٠٢
عبد الحليم المصرى ١٠٨
عبد الحميد الكاتب ٦٣١

عبد الرحمن البرقوقى ١٠٢ ، ١٠٨
عبد الرحمن شكرى ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٦–١٣٥ ، ١٥٠ ، ١٨٢ ، ٦٣٧ ، ٧٠١ ، ٧٢١ ، ٨٠٩ ، ٨١٠
عبد الرحمن صدقى ١١٣
عبد الرحمن الكواكبى ٣١٧ ، ٦٦٥
عبد السلام المويلحى ٢٤
عبد العزيز البشرى ١٠٨
عبد العظيم أنيس ٦٩٦ – ٧٠١
عبد القاهر الجرجانى ٣٧٦ ، ٤٨٣ ، ٥٢٤ ، ٥٣٤
عبد الكريم سليمان ٧٦٨
عبد الله بن سليمان ٣١٦
عبد الله بن مسلم بن قتيبة ٤٠٨
عبد الله فكرى ٢٣ ، ٢٥
عبد الله نديم ٢٤ ، ٩١ – ٩٣ ، ٥٢٩
عبد المؤمن الحكيم ١١٥
عثمان غالب ٦٢٩ – ٦٣٣ ، ٨٤٠
عروة بن حزام ٢٩٥
علقمة بن الفحل ٣١٢
على أدهم ١٣١ ، ١٢٦ ، ١٣٢
على بن الجهم ٥٩٢
على الجارم ٤٠٨
على الجندى ٩٠
على شوقى ١٠٠ ، ١٠٨
على مبارك ٢٣ ، ٢٥
على مظهر ٢٤
عمر بن الخطاب ٢٩١
عمر الخيام ٦٠١ ، ٦٠٢
عمر الدسوقى ١٣٢
عنترة ٥٢ ، ٣٠٢ ، ٣٨٩ ، ٣٩١ ، ٦٧٦
عيسى الناعورى ٧٠٩

(غ)

غاندى ٦٤٣ ، ٦٤٦ – ٦٥٣

الغزالى ١٨٨
الغنيمى التفتازانى ١٥٨ ، ١٥٩

(ف)

فاطمة بنت اسماعيل ٥٧٦
فاطمة الخزاعية ٣٨٦
فلوى طوقان ٣٩٣
فرانسيس باكون ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩
الفرزدق ٦٨٧
فرعون ٥٣٨
فرويد ٤٦٦ ، ٦٧٠ ، ٦٧٢ ، ٦٨٨ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٨٤٤
فريد وجدى ٩٥ ، ٩٦ ، ١٥٥
فيكتور هوجو ١٢٢ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٦٠
فهيم قنديل ١٢٦
فيت ٤٦ ، ٤٦٢

(ق)

قارون ٤٨٨
قبـاذ ٣١٣
قسطاكى الحمصى ١١ ، ٥١ ، ٥٧ ، ٥٨
قمبيز ٤٨٨ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥
قيس بن الأحنف ٢٨٢
قيصر ٣١٢ ، ٣١٣

(ك)

كارلو نالينو ٤٦ ، ٧٦٢
كارليل ٩٨ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٣٨
كارودوتشى ٥٤٥
كافور ٥٣
كانت ٢٠٥ ، ١١٥ — ٢١٧ ، ٢٤٦ ، ٤٨٥ ، ٤٨٧
كتشنر ١٠٨ ، ١٠٩
كثير عزة ٤١٨ ، ٥١٦ ، ٥١٩
كرومويل ٥٤٤
كعب بن مانع المسمى بكعب الأحبار ٦٧٥
كعب بن زهير ٢٢٢ ، ٦٧٦

كلثوم بن عمرو (المشهور بالعتابي) ٥٨٤ ، ٥٩٢
كلسى ٦٧٢
كوليردج ٩٨ ، ٢٦٦ ، ٤١٤ ، ٤١٩ ، ٤٢١ ، ٤٢٨ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٩٢ — ٤٩٧ ، ٥٠١ ، ٥٦٨ ، ٧٢٤ ، ٨٣٠

(ل)

لبيـــد ٦٦٦
لامرتين ١٤٠ ، ٤٦٦
لانسون ٦٨٦
لايبنتز ٦٥٣
لبروزو ٢٤٩
لى هنت ٩٧ ، ٩٨
لونجفلو ١٣٨
لويس الرابع عشر ٥٣٨
لويل ١٢٢
ليمرارد دافنسى ٢٣٧

(م)

ماثيو أرنولد ٩٨
ماكس نوردو ١٠٢ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٩٣ ، ٨١٦
ماكولى ٩٨
مانزونى ٥٤٥
مجنون ليلى (قيس بن الملوح) ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٤٠٠ ، ٤٠٤ ، ٨٢٦
محمد توفيق دياب ٦٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٧١
محمد حسين هيكل (الدكتور) ١٠٢
محمد الرافعى (الدكتور) ٦٥٢
محمد السباعى ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٢
محمد سعيد ٦٢ ، ١١٥ ، ١١٦
محمد شلبى ٩٥
محمد عبد المطلب ٣٣٥ — ٣٣٧ ، ٣٤٠ ، ٥٣٠ ، ٨٤٨
محمد عبده ٦٣ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢
محمد غنيمى هـــلال (الدكتور) ٤٧ ، ٤٨ ، ١٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٧٦ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٢٠ — ٤٢٨ ، ٤٣٢ ، ٤٣٤ ، ٤٩٣ ، ٦٤٥ ، ٧٢٤ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٦٠ ، ٨٢٧ ، ٨٤٥

محمد فريد ٥٠٠
محمد فكرى ١٠٨
محمد فوزى العنتيل ٧٢٦
محمد مندور (الدكتور) ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٦١٥ — ٦١٧ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ — ٦٢٥ ، ٦٧٨ — ٦٩٦ ، ٧١٥ — ٧١٩ ، ٧٢٣ ، ٨٣٩ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥
محمد المويلحى ١١ ، ٤١ ، ٤٢ ، ١٠٨
محمود أمين العالم ٦٩٦ — ٧٠١
محمود عماد ١٠٠٠ ، ١٠٨
محمود فهمى النقراشى ٦٩٧
مخارق ٦٦٢
مرجليوث ٦٥٩
مزدك ٣١٣
مسلم بن الوليد ٤٨١
مصطفى صادق الرافعى ٦٤٦ — ٦٥٣ ، ٨٤٠
مصطفى الصغير ١٠٠
مصطفى فهمى ٦٢
مصطفى كامل ٦٣ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٤١٧ ، ٤٢٢ ، ٤٩٠
مصطفى لطفى المنفلوطى ١٠١
ملتون ٢٣٣ ، ٣٣١ ، ٥٤٤
ملك حفنى ناصف ٦٥
مهدى خان ٩٩
موسيه ١٤٠
ميخائيل نعيمة ١٤٧ — ١٤٩
مى زيادة ٤٩٩

(ن)

النابغة الذبيانى ٣٧ ، ٦٧٦
نابليون ١٦٩ ، ٢٣٨
نازك الملائكة ٣٩٣
نجيب الحداد ١١ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٩٦
نجيب شاهين ١٠٠
المنذر بن ماء السماء ٣١٣

سيب عريضة ٦٥٣ ، ٦٩٤ ، ٧١٠
نصيب ٣٨٩ ، ٣٩٠
نوبار ٦٢
نونوز ٣١٥
نيتشة ١٠٢ ، ١١١ ، ٦٠٣ — ٦٠٦
نيقولا يوسف ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٤

(هـ)

هاد فيلد ٦٧١
هارون الرشيد ٣٠٤
هازلت (وليام) ٩٨ ، ١٢٠ ، ١٣٦ ، ٢٧١ ، ٣٢٥ ، ٣٢٨ ، ٣٥١ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٨٤ ، ٤١٩ ، ٥٠١ ، ٥٤٦ ، ٥٤٩ ، ٥٥٣ ، ٥٦٨ ، ٥٧٠ ، ٦٠٣ ، ٨٢١
هردر ٤٧١
هرم بن سنان ٦٧٦
المهلهل بن ربيعة ٣١٣
هود ١٢٢
هورنبلور ١٥٨
هوميروس ٥٠٥ ، ٦٦١ ، ٦٧٦
هيجل ٢٤٧ ، ٨١٩
هيني ١٢٢ ، ٦٠١

(و)

ولر ١٢٢
وهب بن منبه الصنعاني ٦٧٥
ويمان ١٣٨ ، ٣٣١

(ى)

يزيد بن المهلب ٥٨٧
يعقوب صروف ١٠٠ ، ١٩٩

أهم مصادر الكتاب ومراجعه

ابراهيم عبد القادر المازنى	مقدمة الجزء الأول من ديوانه	القاهرة ١٩٦١
ابراهيم عبد القادر المازنى	حصاد الهشيم	القاهرة ١٩٦١
أبو تمام	ديوان أبى تمام	القاهرة ١٩٥١
أبو العلاء المعرى	اللزوميات : تحقيق عزيز زند	١٨٩١
أبو العلاء المعرى	اللزوميات : تحقيق ابراهيم الأعرابى	بيروت مكتبة صادر
أبو العلاء المعرى	الفصول والغايات ، ضبطه وفسر غريبه ونشره محمود حسن زناتى	القاهرة ١٩٣٨
أبو على القالى	الأمالى ج ٢	القاهرة ١٩٢٦
أبو نواس (الحسن بن هانىء)	ديوان أبى نواس : تحقيق محمد كامل فريد	القاهرة ١٩٣٢
أبو هلال العسكرى	الصناعتين	القاهرة ١٣٢٠ هـ
ابن الأثير	المثل السائر : تحقيق دكتور أحمد بدوى والدكتور بدوى طبانة	القاهرة ١٩٥٩
ابن رشيق القيروانى	العمـــدة	القاهرة ١٩٢٥
ابن سنان الخفاجى	سر الفصاحة	القاهرة ١٩٣٢
ابن قتيبة الدينورى	الشعر والشعراء	القاهرة ١٣٢٧ هـ
ابن طباطب (محمد بن احمد)	عيار الشعر	القاهرة ١٩٥٦
احمد أمين	زعماء الإصلاح	القاهرة ١٩٤٨
احمد احمد بدوى (الدكتور)	رفاعة الطهطاوى	القاهرة ١٩٥٠
احمد الاسكندرى	تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى	القاهرة ١٩١٢
احمد الشايب	أصول النقد الأدبى	القاهرة ١٩٥٥
احمد الشريف وآخرون	العقاد دراسة وتحية	القاهرة ١٩٦١
احمد شوقى	مقدمة الجزء الأول من ديوانه	القاهرة ١٨٩٨
احمد شوقى	الشوقيات ج ٢	القاهرة ١٩٣٩

احمد شوقى	مجنون ليلى	القاهرة ١٩٤٩
احمد ضيف (الدكتور)	مقدمة لدراسة بلاغة العرب	القاهرة ١٩٢١
احمد ضيف (الدكتور)	بلاغة العرب فى الأندلس	القاهرة ١٩٣٨
احمد فارس الشدياق	الساق على الساق	القاهرة ١٩١٩
إيفون إيفانز	موجز تاريخ الأدب الإنجليزى : ترجمة الدكتور شوقى السكرى ، والدكتور عبد الله عبد الحافظ	القاهرة ١٩٥٨
الباقلانى	إعجاز القرآن	القاهرة ١٩٥٤
التبريزى	شرح الحماسة	مطبعة بولاق
تشارلز آدمز	الإسلام والتجديد : ترجمة عباس محمود	القاهرة ١٩٣٥
الجاحظ	الحيوان ج ٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون	القاهرة ١٩٤٧
جبران خليل جبران	المواكب	القاهرة ١٩٢٣
الجرجانى (عبد القاهر)	أسرار البلاغة	القاهرة ١٣٧٢ هـ
الجرجانى (عبد القاهر)	دلائل الإعجاز	القاهرة ١٣٣١ هـ
الجزيرى	سعد زغلول بقلم سكرتيره	القاهرة ١٩٥٤
جورجى زيدان	تاريخ آداب اللغة العربية	القاهرة ١٩١٤
جورج سانتيانا	الإحساس بالجمال ترجمة : دكتور مصطفى بدوى	القاهرة مكتبة الأنجلو
حافظ ابراهيم	ديوان حافظ ج ٢	القاهرة ١٩٣٧
حامد عبد القادر	دراسات فى علم النفس الأدبى	القاهرة ١٩٤٩
حسن توفيق العدل	تاريخ آداب اللغة العربية	القاهرة ١٩٠٢
حسين المرصفى	الوسيلة الأدبية	القاهرة ١٣٨٩ هـ
حمزة فتح الله	المواهب الفتحية ج ١ ، ٢	القاهرة ١٩٠٨
خليل مطران	ديوان الخليل	القاهرة ١٩٠٨
خير الدين الزركلى	الأعلام	القاهرة ١٩٥٩
زكى مبارك (الدكتور)	البدائع	القاهرة ١٩٢٣
سليمان البستانى	مقدمة الإلياذة	القاهرة ١٩٠٤
سيد بن على المرصفى	أسرار الحماسة	القاهرة ١٩١٢
سيد بن على المرصفى	رغبة الآمل من كتاب الكامل	القاهرة ١٩٢٧
ستيفن سيندر	الحياة والشعر ترجمة : دكتور مصطفى بدوى	القاهرة مكتبة الأنجلو

شوقى ضيف (الدكتور)	الأدب العربى المعاصر	القاهرة ١٩٦١
شوقى ضيف (الدكتور)	شوقى شاعر العصر الحديث	القاهرة ١٩٥٧
صلاح المنجد (الدكتور)	المنتقى من دراسات المستشرقين	القاهرة ١٩٥٥
طه حسين (الدكتور)	تجديد ذكرى أبى العلاء	القاهرة ١٩١٤
طه حسين (الدكتور)	حديث الأربعاء	القاهرة ١٩٥١
طه حسين (الدكتور)	فى الشعر والنثر	القاهرة ١٩٣٦
طه حسين (الدكتور)	مع المتنبى	القاهرة ١٩٥٧
طه حسين (الدكتور)	فى الأدب الجاهلى	القاهرة ١٩٣٣
عباس العقاد	ابن الرومى حياته من شعره	القاهرة ١٩٥٧
» »	أبو نواس	القاهرة ١٩٦٠
» »	أشتات مجتمعات	القاهرة ١٩٦٣
» »	أفيون الشعوب	القاهرة ١٩٥٦
» »	بعد الأعاصير	القاهرة ١٩٥٠
» »	بنجامين فرانكلين	القاهرة ١٩٥٥
» »	بين الكتب والناس	القاهرة ١٩٥٢
» »	جميل بثينة	القاهرة ١٩٤٤
» »	خلاصة اليومية	القاهرة ١٩١٢
» »	ديوان العقاد	القاهرة ١٩٢٨
» »	الديوان فى الأدب والنقد	القاهرة مكتبة الخانجى
» »	رجال عرفتهم	القاهرة ١٩٦٣
» »	ساعات بين الكتب	القاهرة ١٩٤٥
» »	سعد زغلول سيرة وتحية	القاهرة ١٩٣٦
» »	شاعر الغزل (عمر بن أبى ربيعة)	القاهرة ١٩٥١
» »	الشذور	القاهرة ١٩١٤
» »	شعراء مصر وبيئاتهم	القاهرة ١٩٣٧
» »	عابر سبيل	القاهرة ١٩٣٧
» »	عبد الرحمن الكواكبى	القاهرة ١٩٥٩
» »	العبقريات	القاهرة ١٩٥٧
» »	على الأثير	القاهرة ١٩٥٣
» »	فرانسيس بيكون	القاهرة ١٩٤٥
» »	الفصـــول	القاهرة ١٩٢٢
» »	فى بيتى	القاهرة ١٩٤٥

عباس العقاد	القرن العشرون ماكان وما سيكون	القاهرة ١٩٥٩
» »	لا شيوعية ولا استعمار	القاهرة ١٩٥٧
» »	مجمع الأحياء	القاهرة ١٩١٦
» »	محمد عبده	القاهرة ١٩٦٣
» »	مراجعات فى الآداب والفنون	القاهرة ١٩٢٥
» »	مطالعات فى الكتب والحياة	القاهرة ١٩٢٤
» »	مطلع النور	القاهرة ١٩٥٥
» »	هتلر فى الميزان	القاهرة ١٩٤٠
» »	هدية الكروان	القاهرة ١٩٣٣
» »	هذة الشجره	القاهرة ١٩٤٥
» »	يسألونك	القاهرة ١٩٤٧
» »	يوميات العقاد	القاهرة ١٩٦٤
عبد الحميد يونس (الدكتور)	الأسس الفنية للنقد الأدبى	القاهرة ١٩٥٨
عبد الرحمن بن خلدون	المقـــدمة	القاهرة ١٣٢٢ هـ
عبد الرحمن الرافعى	ثورة ١٩١٩ جـ ٢	القاهرة ١٩٤٦
عبد الرحمن الرافعى	مصطفى كامل	القاهرة ١٩٣٩
عبد الرحمن شكرى	اعتر افات شكرى	القاهرة ١٩١٦
عبد الرحمن شكرى	مقدمة الجزء الخامس من ديوانه	القاهرة ١٩٦٠
عبد الرحمن صدقى وآخرون	العقاد دراسة وتحية	القاهرة ١٩٦١
عبد العزيز الدسوقى	جماعة أبولو	القاهرة ١٩٦٠
عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم	فى الثقافة المصرية	القاهرة ١٩٥٥
عبد القادر القط (الدكتور)	ذكريات شباب	القاهرة ١٩٥٨
عبد الوهاب حمودة	التجديد فى الأدب المصرى الحديث	القاهرة ١٩٤٩
عثمان أمين (الدكتور)	محمد عبده	القاهرة ١٩٤٤
على مبارك	الخطط التوفيقية	القاهرة ١٣٠٥، ١٣٠٦ هـ
عمر الدسوقى	دراسات أدبية	القاهرة ١٩٦٠
عمر الدسوقى	فى الأدب الحديث جـ ٢	القاهرة ١٩٥٠
عمر رضا كحالة	معجم المؤلفين	القاهرة ١٩٥٨
عيسى الناعورى	أدب المهجر	القاهرة ١٩٥٩
فوزى المنقيل	عبير الأرض	القاهرة ١٩٥٦
قدامة بن جعفر	نقد الشعر	القاهرة ١٩٣٤
قسطاكى الحمصى	منهل الوراد فى علم الانتقاد	القاهرة ١٩٠٦

لويس شيخو	الآداب العربية فى القرن التاسع عشر	بيروت ١٩٠٨
محمد توفيق دياب	المحسنات	القاهرة ١٩٤٥
محمد جمال الشيال	تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على	القاهرة ١٩٥١
محمد خليفة التونى	فصول من النقد عند العقاد	القاهرة مكتبة الخانجى
محمد خليفة التونى وآخرون	العقاد دراسة وتحية	القاهرة ١٩٦١
محمد سعيد العريان	حياة الرافعى	القاهرة ١٩٥٥
محمد مصطفى هدارة (الدكتور)	التجديد فى شعر المهجر	القاهرة ١٩٥٧
محمد عبد الجواد	الحسين المرصفى	القاهرة ١٩٥٣
محمد عبد العزيز الكفراوى (الدكتور)	الشعر العربى بين الجمود والتطور	القاهرة مطبعة الرسالة
محمد عطية الإبراشى	الشخصية	القاهرة ١٩٣٨
محمد غنيمى هلال (الدكتور)	الأدب المقارن	القاهرة ١٩٦٣
» » »	الرومانتيكية	القاهرة ١٩٥٥
» » »	المواقف الأدبية	القاهرة ١٩٦٣
» » »	النقد الأدبى الحديث	القاهرة ١٩٦٣
محمد فؤاد شكرى	الحملة الفرنسية على مصر وظهور محمد على	القاهرة
محمد مندور (الدكتور)	ابراهيم المازنى	القاهرة ١٩٥٤
» » »	الشعر بعد شوقى	القاهرة ١٩٥٥
» » »	الشعر بعد شوقى (الحلقة الثانية)	القاهرة ١٩٥٧
» » »	الشعر بعد شوقى (الحلقة الثالثة)	القاهرة ١٩٥٨
» » »	فى الأدب والنقد	القاهرة ١٩٤٩
» » »	فى الميزان الجديد ط. ثالثة	القاهرة مكتبة نهضة مصر
» » »	قضايا جديدة	بيروت ١٩٥٨
» » »	مسرحيات شوقى	القاهرة ١٩٥٦
» » »	النقد المنهجى عند العرب	القاهرة ١٩٤٨
» » »	النقد والنقاد المعاصرون	القاهرة ١٩٦٣
محمود أبو رية	رسائل الرافعى	القاهرة ١٩٥٠
محمود البارودى	مقدمة ديوانه بتصحيح محمود المنصورى	القاهرة
مصطفى السحرتى	الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث	القاهرة ١٩٤٨
مصطفى صادق الرافعى	إعجاز القرآن	القاهرة ١٩٢٦
» » »	تاريخ آداب العرب (جزءان)	القاهرة ١٩٤٠

مصطفى صادق الرافعى	النشيد المصرى الوطنى	القاهرة ١٩٢٠
» » »	وحى القلم	القاهرة ١٩٣٦
مصطفى المنفلوطى	مختارات المنفلوطى	القاهرة ١٩١٣
مصطفى ناصف (الدكتور)	الصورة الأدبية	القاهرة مكتبة مصر
ميخائيل نعيمة	الغربال	القاهرة ١٩٢٣
نجيب العقيقى	المستشرقون	القاهرة ١٩٤٧
نعمات فؤاد (الدكتورة)	أدب المازنى	القاهرة ١٩٥٤
نيقولا يوسف	مقدمة ديوان شكرى	القاهرة ١٩٦٠
نللينو	تاريخ آداب اللغة العربية	القاهرة ١٩٥٤
يوسف صقير	مجانى الغرر	لبنـــان ١٩٠٦

الدوريات

آخر ساعة ١٩٥٧	الرسالة ٢٢ أغسطس ١٩٣٨
الآداب البيروتية يناير ١٩٦١	الرسالة أول ديسمبر ١٩٤١
الأزهر – فبراير ١٩٦٠	السياسة ٥ أبريل ١٩٣٠
الأزهر – مارس ١٩٦٠	السياسة ١٢ أبريل ١٩٣٠
الأساس ١٩ أكتوبر ١٩٥١	عكاظ ٢٧ يولية ١٩١٣
أبولو – أبريل ١٩٣٤	عكاظ ٩ مارس ١٩١٤
أبولو – يونية ١٩٣٤	عكاظ ٢٣ مارس ١٩١٤
البلاغ ١٥ أبريل ١٩٣٢	والأعداد التالية من عكاظ أيضاً : ٥٨ ، ٦١ ،
الجهـــاد ١٣ فبراير ١٩٣٥	٦٥ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤ وغيرها.
الجمهورية ١٤ يونية ١٩٦١	الكاتب – مايو ١٩٤٩
الجمهورية ١٢ ديسمبر ١٩٦٣	الكتاب – يونية ١٩٤٦
الأخبار ١٨ ديسمبر ١٩٥٨	الكتاب – أكتوبر ١٩٤٧
الأخبار ٢٢ ديسمبر ١٩٥٨	الكتاب – فبراير ١٩٤٨
الأخبار ٨ فبراير ١٩٦١	كل شىء ١٩٣٥
الأخبار ٣٠ ديسمبر ١٩٦١	الأسبوع – يولية ١٩٣٤
الأخبار ٣٠ مايو ١٩٦٢	الوادى – ١٩٣٤
الأخبار ٩ أكتوبر ١٩٦٣	المجـــلة – فبراير ١٩٥٩
الأخبار ٢٠ نوفبر ١٩٦٣	المجـــلة – يولية ١٩٥٩
الأخبار ٤ ديسمبر ١٩٦٣	المجـــلة – أغسطس ١٩٥٩
الأخبار ٢٣ يناير ١٩٦٤	المجـــلة – سبتمبر ١٩٥٩

الأخبار ٢٩ يناير ١٩٦٤
أخبار اليوم ٢٥ سبتمبر ١٩٤٧
أخبار اليوم ٦ فبراير ١٩٥٤
أخبار اليوم ٢٧ فبراير ١٩٥٤
أخبار اليوم ١٣ مارس ١٩٥٤
أخبار اليوم ٢٤ يونية ١٩٥٤
أخبار اليوم ١٠ يونية ١٩٦١
الرسالة ٢٥ أبريل ١٩٣٨
الرسالة ٦ يونية ١٩٣٨
الرسالة ١٣ يونية ١٩٣٨
الرسالة ٢٠ يونية ١٩٣٨
الرسالة ٢٥ يولية ١٩٣٨

المجلة – سبتمبر ١٩٦٠
المجلة – أبريل ١٩٦٢
المصور ٥ يولية ١٩٦٣
المقتطف – سبتمبر ١٩١٦
المقتطف – نوفمبر ١٩١٦
المقتطف – يناير ١٩١٧
منبر الإسلام – أكتوبر ١٩٦٢
الهلال – يناير ١٩٤٧
الهلال – مارس ١٩٤٨
الهلال – يناير ١٩٤٩
الهلال – أكتوبر ١٩٥٧

أهم المراجع الأجنبية

1 . Carritt: Theory of Beauty, E.F. London 1928.
2 . Carritt: Philosophies of Beauty, Oxford University, Press 1931.
3 . Coleridge: Biographia Litteraria, ed J.S. Shawcross London 1907.
4 . Coleridge: The Firend, Bell & Daldy, London, 1866.
5 . Coleridge: The philosophical Lectures, London 1818-1819.
6 . Coleridge: Shakespearean Criticism, ed. T.M. Raysor London 1813.
7 . Coleridge: Wordworth Poetry and Prose London 1907.
8 . Dichens: Tale of Two Cities, London 1942.
9 . Emile Legouis: A short History of English Literature London 1954.
10 . G. Whalley: The Poetic Process, P: 163-164.
11 . Haslitt: The Spirit of The Age. London. 1939.
12 . Haslitt: Lectures of the English Poets. London 1924.
13 . Haslitt: Selected Essays of William Haslitt. London, 1934,
15 . R. Skelton: The Poetic Pattern P. 121.
16 . Sainte-Beave: Par G. Michaul Les Laundis. Paris 1921.
17 . Sainte-Beave: Portrits Letteraires 1, Corneille, Carnier, Paris.
18 . Schopenhauer: World as will and Idea London 1988.
19 . Shelley: Peacock's Four Ages of Poetry, Shelleys defence of Poetry. Browning's, Essays on Shelley. Edited, H.F. Barett-Smith.
20 . Sir Valentine: The Egyptian Problem 1921.
21 . Dr Zaki: Modern Egyptian Thought and Al-Akkad the Poet.
22 . The Encyclopedia, Edited by Parratt M.A. Assisted by a large Staff of Specialists, Vol IX. Jamas Nelson and Sons, Ita, , London, Edinburgh and New York.

فهرس الموضوعات

الموضـــوع	الصـــفحة
الإهـــداء	٥
تقديم الدكتور محمد غنيمى هلال	٧ — ٨
مقدمة المؤلف	٩ — ١٤
الباب الأول : ميراثنا فى النقد وموقف العقاد منه ...	١٥— ١٩٣
الفصل الأول — الميراث النقدى قبل العقاد...	١٧ — ٥٨
أ — حركة البعث فى النقد ١٩—٤٤ ب — حركة التجديد ٤٥—٥٨	
الفصل الثانى — عباس العقاد ومدرسة الديوان	٥٩ — ١٩٣
أ — البيئة العامة ٦١ الحياة السياسية ٦١ — ٦٤ الحيـــاة الاجتماعية ٦٤—٦٥ الحياة الفكرية ٦٥—٧١	
ب — البيئة الخاصة ، المقومات الشخصية للعقاد ٧٢ — ٧٣ مولده وأسرته ٧٣ — ٧٥ — مهد طفولته ٧٥—٧٩ — العقاد فى مفترق الطريق ٧٩—٨٦ ، أمله وأمنياته ٨٧—٩٣ ، العقاد موظف ٩٣—٩٧ بين الاحتـــذاء والتجديد فى الصحافة ٩٧—٩٩ ، صلته بالأدباء ٩٩—١١٦ ، مدرسة الديوان ١١٧—١٢١ ، خصومه المازنى وشكرى ١٢١—١٣٤ ، العقـــاد رأس مدرسة الديوان ١٣٥—١٤١ ، العقاد يحدد معالم ثورة مدرسة الديوان النقدية ١٤١—١٤٥ ، الأصالة فى الدعوة ١٤٥—١٤٧ ، علاقة مدرسة الديوان بالمهجريين ١٤٧— ١٥١ ، العقاد فى عالم السياسة ١٥١—١٧٠ ، شخصيته ١٧٠— ١٨٦ عقيدته ١٨٦ — ١٩٣	
الباب الثانى : اتجاهات التجديد فى النقد عند العقاد	١٩٥—٦٢٣
الفصل الأول — الأسس الجمالية	١٩٧—٣١٩
أ — ما الجمال ١٩٩—٢١٦ ، علاقة الجمال بموضوعه ٢١٦—٢٢٨ الجمال بين الشكل والمعنى ٢٢٨—٢٣٣ ، الجمال والخلق ٢٣٣—٢٣٩ بين الحق والجمال ٢٣٩—٢٤٥ ، الجمال والجلال ٢٤٥—٢٤٧ الجمال ورأى العلماء فيه ٢٤٧—٢٥٥	

الموضـــوع	الصـــفحة
ب – ما الذوق ٢٥٥–٢٦٧	
جـ – ما العاطفة ٢٦٧ – ٢٧٤ ، المجهول والعاطفة ٢٧٤–٢٧٥ ، العاطفـــة بين العشق والغزل ٢٧٥ – ٢٨٥ ، العاطفة والحيـــاة ٢٨٥ – ٢٩٠	
د – مناهج النقاد فى الدراسة الأدبية ٢٩٠ ، المنهج النفسى ٢٩٠–٢٩٤ ، أثر العصر فى تكوين الشخصية ٢٩٤–٣٠١ ، المنهـــج النفسانى ٣٠١–٣٠٩ ، المنهج العلمى ٣٠٩–٣١٩	
الفصل الثانى – الخلق الفنى	٣٢١–٤٢٨
أ – معنى الشعر ٣٢٣ ، نظرته إلى الأدب والكون ٣٢٣–٣٢٧ ، ما الشعر ٣٢٧–٣٣٠ ، الطبيعة الفنية والشاعرية ٣٣٠–٣٣٦	
ب – الإبداع بين الصنعة والتقليد ٣٣٦ – ٣٥٠ ، الشاعر والنـــاظم ٣٥٠–٣٥٥	
جـ – الطبع وصدق التصوير والأصالة ٣٥٥–٣٦٨	
د – مفهوم الصدق عند العقاد ٣٦٨–٣٧٨	
هـ – شعر الشخصية (الشاعر لابد أن يعرف من شعره) ٣٧٨–٣٩٤ ، ميزات شعر الشخصية ٣٩٤–٤٠٥	
و – الوحـــدة العضوية ٤٠٥ ، بدء القصائد بالغزل ٤٠٥–٤١٨ ، الصورة والوحدة العضوية ٤١٨–٤٢٤ ، النقاد القدامى والوحدة العضوية ٤٢٤–٤٢٨	
الفصل الثالث – الخيـــال	٤٢٩–٥٣٣
أ – التصوير الشعرى ٤٣١–٤٣٥ ، التشخيص فى التصوير ٤٣٥–٤٤٤ ، عناصر الصورة الشعرية ٤٤٤–٤٤٧ ، الجانب الحسى فى الصورة ٤٤٧–٤٥٣ ، البهرج والدلالات العميقـــة للصورة ٤٥٣–٤٥٩ ، دور الكلمات فى الصورة الشعرية ٤٥٩–٤٦٥ ، الصورة الشعرية والرمزية ٤٦٥–٤٧٨ ، الوضوح والغموض فى التصوير ٤٧٨–٤٨٣ ، الخيال وعلاقته بالصور ٤٨٣–٤٨٤ ، الخيال العـــام ٤٨٤–٤٨٧ ، الخيال الشعرى ٤٨٧–٤٩٣ ، الخيال والوهم ٤٩٣–٤٩٦ ، النتائج المترتبـــة على فكرة الخيال ٤٩٦–٤٩٨ ، التشبيه الشعرى ٤٩٨–٥٠٦ ، وظيفة التشبيه ٥٠٦–٥١١	

الموضـــوع	الصـــفحة
ب – الأســلوب الشعرى ٥١١–٥١٥ ، الجمال وسهولة الصيــاغة ٥١٥–٥١٩ ، تأثر اللغــات بعضها ببعض فى الأساليب ٥١٩ ٥٢٩ ، تطور الأساليب ٥٢٩–٥٣٣	
الفصل الرابع – رسالة الشعر..	٥٣٥–٦٢٣
أ – الشاعر والمجتمع ٥٣٧–٥٤٠ ، عزل الشعر عن الأمة مضعف له ٥٤٠–٥٤٢ ، الأدب للقوى ٥٤٢–٥٤٥ ، موقف الشاعر والخطيب من الثورات ٥٤٥–٥٤٨ ، مسئولية الشاعر أو التزامه وحريته ٥٤٨–٥٥٩ ، رسالة الشعر بين العقاد والاشتراكيين ٥٥٩–٥٦٧	
ب – التجارب الشعرية ٥٦٧–٥٧٢ ، موقف العقــاد من الأغراض التقليــدية ٥٧٢–٥٧٨ ، الوصف ٥٧٨–٥٧٩ ، الهجاء ٥٧٩–٥٨٤ ، الحكمة ٥٨٤–٥٩١ ، ثورة العقاد على المقلدين ٥٩١–٥٩٩	
جـ – الشعر والفكر ٥٩٩–٦٠٧ ، الشعر والفلسفة ٦٠٧–٦٢٣	
الباب الثالث : آثار اتجاهات التجديد فى النقد عند العقاد...	٦٢٥–٨٠٤
الفصل الأول – معارك العقاد فى النقد	٦٢٧–٧٦١
أحمد شوقى ٦٢٩–٦٤٦ ، مصطفى صادق الرافعى ٦٤٦–٦٥٢ ، جبران خليل جبران ٦٥٣–٦٥٨ ، طه حسين ٦٥٨–٦٧٧ ، محمد مندور ٦٧٨–٦٩٦ ، محمود العالم وعبد العظيم أنيس ٦٩٦–٧٠١ ، الشعر الحر بين العقاد ومعارضيه ٧٠١–٧٢٥ ، البلاغة العربية بين أيدى الدارسين ٧٢٥–٧٣١ ، مدارس الأدب ومذاهبــه ٧٣١–٧٤٣ ، المنهج والفنون الإقليمية ٧٤٣–٧٤٧ ، حصاد المعارك ٧٤٧–٧٦١	
الفصل الثانى – نظريات العقاد النقدية وأثرها	٧٦٣–٨٠٤
طبيعة العصر ٧٦٥–٧٧٧ ، تلاميذ العقــاد ٧٧٨–٧٨٢ ، أثر نظريات العقاد فى الشعر ٧٨٢ ، محمد عبد المطلب ٧٨٢–٧٨٥ ، أحمد شوقى ٧٨٦–٧٨٨ ، العقاد الشاعر ومعاصروه ٧٨٨–٧٩٦ ، أثر نظريات العقاد فى النقد ٧٩٦ ، مصطفى صادق الرافعى ٧٩٧–٨٠٤	
الخاتمــة	٨٠٥–٨٥٠
فهرس الأعلام	٨٥١–٨٦٣
المراجع	٨٦٣–٨٧٠
فهرس الموضوعات	٨٧١–٨٧٣